

دراسات نقدية وادبية واستشراقية باللغة الانجليزية

أعدها وقدم لها الدكتور أحمد شوقي



دار العلوم العربية
بيروت - لبنان





دراسات نقدية وادبية واستشراقية باللغة الانجليزية

أعدها وقدم لها

الدكتور أحمد شوقي





الطبعة الأولى
١٤١٠هـ ١٩٩٠م

الناشر
دار العلوم العربية
للطباعة والنشر
مقابل جامعة بيروت العربية
بناية عناني
هاتف: ٣٠٧١٧٣
ص.ب: ٩٥٣٥ - ١١
بيروت - لبنان

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمــة :

مثلما لا توجد الأمة المنغلقة على ذاتها والمنقطعة عما يجاورها من أمم أخرى تتبادل معها سبل الحياة فتفيد منها وتفيدها . فكذلك الآداب القومية لا يوجد منها الأدب المنغلق على ذاته ، وإنما النشاط الأدبي القومي هو في تفاعل مستمر مع الآداب الأخرى البعيدة عنه في الزمان أو المكان . وإذا تفحصنا مسيرة أي أدب قومي لوجدناها سلسلة من التفاعلات الذاتية من داخل الأدب متمثلاً فيما يسمى التقاليد والأعراف الأدبية المتوارثـة ، ومن جانب آخر هنـاك التفاعـلات مع الأنمـاط والأعراف الأدبيـة الوافـدة من الخارج . ويظل الأدب حياً وغنياً طيلة استمرار هذه التفاعلات من الداخل والخارج . ويصاب الأدب القومي بالجمود الذي يؤدي إلى المـوت عندمـا تتوقف هذه العملية التفاعلية . ولقد أصبحت هذه العملية ظاهرة جلية مع تقدم وسائل الاتصال الحديثة التي جعلت من الكون عالماً صغيراً متشابكاً إلى حد التعقيد . .

ومع اختلاف الألسنة ووقوف اللغة حاجزاً منيعاً أمام هذه التفاعلات الأدبية لا يستطيع تجاوزه إلا قلة قليلة في كل مجتمع تملك ناصية لغة أجنبية أو أكثر ويظل تأثيرها محدوداً إلى حد كبير ، تصبح الترجمة أهم وسيلة من وسـائل التبـادل الثقافي والأدبي بـين الأمم . وإذا راجعنا تـاريـخ الآداب والحضارات نجد أنه كان للترجمة دائماً الدور الرئيسي في ازدهـار الحضارة الإسلامية خلال العصر العباسي ، ودورها ثانية في بعث النهضة العربية في العصر الحديث . أما في العالم الغربي فقد كان للترجمة الدور الأكبر في توحيد الآداب الأوروبيـة في كيان واحـد حتى أصبحنـا نتحـدث عن « الأدب » الأوروبي و « الحضارة » الأوربية ـ ولا يعني هذا أن الشعوب الأوروبية قد ذابت مع آدابها في « أدب واحد » أو في « هوية واحدة » ، وإنما يمكن القول أن كل أدب أوروبي هو « تنـوع » في داخل « وحـدة » واحدة . ومـا زال

الدارسون يتطلعون إلى « وحدة أدبية واحدة عالمية » تكون الآداب القومية على مستوى العالم « تنويعات » متعددة داخل هذه الوحدة . ومن ثم كان الاهتمام الزائد والمستمر بحركة الترجمة بين الآداب القومية من حيث الغاية من الترجمة في تلاقي الثقافات والحضارات ، ومن حيث ممارسة عملية الترجمة ذاتها بكونها فعالية إبداعية تنمي التذوق الأدبي والحاسة النقدية . وفي هذا الإطار رأينا أن نقدم في الصفحات التالية عدداً من النصوص الأدبية باللغة الإنجليزية تتعلق بدراستنا الأدبية الحديثة ، وقد جعلناها في ثلاثة محاور :

في **القسم الأول** نصوص من النقد الأدبي الحديث باللغة الإنجليزية ولا يخفى على أحد أن الحركة النقدية العربية الحديثة قد تأثرت منذ عصر النهضة الحديثة بالنقد الأوروبي ، وما زالت حركة التفاعل بين النقد الأوروبي والنقد العربي التراثي قائمة حتى وقتنا الحاضر .

وفي **القسم الثاني** اخترنا عدداً من النصوص الإبداعية من الشعر والمسرحية والرواية في الأدب الإنجليزي في محاولة للتعرف ـ عن قرب ـ على أحد الآداب الأجنبية . ولا شك أن الترجمة هي أفضل وسيلة لتذوق هذا الأدب ومعرفة نسيجه ، ومن ثم تتيح لنا فرصة لتنمية الفعالية النقدية لدينا ، بل إنها تساعدنا على أن نفهم أدبنا « القومي » بصورة أفضل .

وفي **القسم الثالث** هناك عدد من الدراسات التي قدمها المستشرقون الإنجليز لثقافتنا العربية والإسلامية ، ومن ثم يمكن أن نتعرف على فهم « الآخرين » لنا ولتراثنا ومدى تفهمهم للثقافة العربية الإسلامية التي تقترب من ثقافتهم أحياناً وتتباعد أحياناً أخرى . ونتعرف أيضاً على مناهجهم في الدرس الأدبي بعامة وطرق تناولهم التاريخي والنقدي للأدب .

وقد فضلنا أن نتبع كل نص بترجمة قسم منه إلى اللغة العربية حتى يأنس القارىء إلى النصّ وموضوعه ، ثم نتركه ليتعامل بنفسه مع الجزء الباقي في لغته الأصلية ومن ثم يحاول ترجمته واستيعابه . وبذلك نرجو أن تتم الفائدة من هذه الدراسة .

بيروت ١٩٨٩ والله الموفق د . أحمد شوقي

القسم الاول

نصوص نقدية باللغة الانجليزية

فن الأدب

تميل تعريفات الكلمة ـ أدب ـ لأن تكون غير مباشرة . يقول معجم أوكسفورد المختصر إنها « الكتابات التي تكمن قيمتها في الأسلوب الشيق أو التأثير العاطفي » . وأشار ناقد القرن التاسع عشر والترياتر إلى « قضية الأدب الخيالي أو الفني » باعتبارها « وثيقة [رسالة] لكن ليس للحقيقة المجردة ، إنما للحقيقة في صيغها اللانهائية المتعددة » . إنما تعريفات كهذه تفترض في الحقيقة علم القارىء المسبق بماهية الأدب ، وبالفعل يبدو أن معناه الرئيسي على الأقل ، واضح بشكل كافٍ . كلمة أدب مشتقة من الكلمة اللاتينية Lïttera « حرف من الألفبائية » ، هي أولاً وبشكل رئيسي الجماع الكلي للكتابة الإنسانية ، وهي بالتالي جماع الكتابة المنتمية للغة أو شعب ما ، ثم هي الأجزاء الخاصة من الكتابة .

وإنه من المحتم الآن تحديد هذه التعابير . إن استعمال الكلمة كتابة عند وصف الأدب هو في حد ذاته مضلل ، فالمرء قد يتحدث عن الأدب الشفهي أو أدب الشعوب البدائية .

لا يقتصر فن الأدب على الكلمات المدونة على الورقة ، فهي موجودة بسبب تدوينها . والأدب ، كفن ، هو تنظيم للكلمات بحيث تمنح المتعة ؛ ومن خلالها يقوم الأدب بعرض وإيصال التجربة ، ومن خلالها يعمل في المجتمع كنقدٍ رمزيّ مستمرٍ للقيم . .

هدف الأدب :

الأدب هو أسلوب من التعبير البشري ، لكن لا يمكن اعتبار كل ما يجسد في كلمات ـ حتى عندما ينظم ويدون ـ أدباً . إن الكتابات التي هي في المقام الأول تثقيفية ـ فنياً ، مدرسياً ، صحافياً ـ يمكن أن تقصى في معظمها عن مرتبة الأدب ، من قبل أكثرية النقاد . من ناحية ثانية ، هناك أنماط معنية من الكتابة ، تعتبر عالمياً أنها تنتمي إلى الأدب كفن ويقال عن المحاولات الفردية ضمن هذه الأنماط إنها ناجحة إذا امتلكت شيئاً يسمى الفضيلة الفنية ، وإنها فاشلة إذا لم تمتلكها . (الموهبة) ! .

وطبيعة هذه الفضيلة الفنية هي أقل سهولة في التعريف منها في التمييز ، فالكاتب لا يحتاج إلى تعقبها لامتلاكها . وعلى العكس تماماً نجد أن عرضاً علمياً يكون على درجة أدبية عظيمة ، ولا يكون لشعر مبتذل أدنى قيمة على الإطلاق . ويعتبر الشعر الغنائي ، الأسلوب الأدبي الأكثر نقاءً (أو ، على الأقل الأكثر عاطفة) يليه الرثائي ، الملحمي ، المسرحي ، القصصي ، والنظم التفسيري .

وتستند معظم نظريات النقد الأدبي على تحليلات الشعر ، لأن مشكلات الأدب الجمالية تظهر هناك بشكلها الأبسط والأنقى ، ويفقد الشعر الفاشل أدبياً تسميته بالشعر ، إذ إنه نظم فقط . معظم الروايات ـ بالتأكيد جميع الروايات العالمية العظيمة ـ هي أدب ، لكنْ هناك آلاف منها لا تعتبر كذلك . ومعظم المسرحيات العظيمة تعتبر أدباً (ومع أن الصين تمتلك واحداً من أعظم التراثات المسرحية في العالم ، فإنها تعتبر مسرحياتها مع استثناءات قليلة ، خالية من أي فضيلة أدبية على الإطلاق) . واعتبر الأغريقُ التاريخَ واحداً من الفنون السبعة ، وأنه ملهم من الآلهة كليو . وجميع الإحصاءات التاريخية القديمة في العالم يمكن أنْ تؤخذ أمثلة رفيعة على فن الأدب ، لكن معظم الأعمال والدراسات التاريخية الحالية لا تكتب في المقام الأول مع توقد أدبي في الذهن ، وإن كان قد يمتلك كما في السابق لكن عن طريق الصدفة . وكتبت المقالة ذات وقت بترو ، باعتبارها قطعة من

الأدب ، وكان موضوع بحثها ضئيل الأهمية نسبياً . أما اليوم فإن معظم المقالات تُكتب كتفسيرات.، ثقافية صحافية ، ومع ذلك فإنه لا يزال هناك كتاب مقالات في التراث العظيم ينظرون إلى أنفسهم كفنانين . إن بعض كتاب المقالة البارعين ، ماضياً وحاضراً ، هم نقاد أدب ، مسرح وفن . وتصنف بعض الوثائق الشخصية (سير ذاتية ، يوميات ، مذكرات ، رسائل) ضمن أعظم الأعمال الأدبية العالمية . بعض النماذج لهذه الأعمال الأدبية كتبت مع تصور الأجيال القادمة في الذهن ، بينما كتبت أعمال أخرى دون أدنى فكرة في كونها قد تقرأ إلا من الكاتب . بعضها كتب بأسلوب أدبي رفيع ، بعضها صِيغ بلغة خاصة التطور كسبت مكانتها الأدبية بسبب قوة حجتها ، بصيرتها ، عمقها وهدفها . وتصنف أعمال فلسفية عديدة كأدب . فقد كتبت محاورات أفلاطون (قرن ٤ ق.م) بكثير من المهارة القصصية ، وبالنثر الأكثر صفاءً ، وتأملات امبراطور القرن الثاني الروماني ماركوس أورليوس هي مجموعة أفكار واضحة العشوائية ، واليونانية التي كتبت بها غير مألوفة ، ومع ذلك فكلاهما يصنف مع الأدب . بينما لا تعتبر كذلك تأملات فلاسفة آخرين ، قدامى ومحدثين . وتبقى أعمال علمية معنية بالرغم من مرور الزمن على محتواها العلمي . وهذه الحقيقة واضحة أيضاً بالنسبة إلى كتب التاريخ الطبيعي ، حيث أن لعنصر الملاحظة الشخصية أهمية خاصة . وخير مثال على ذلك كتاب التاريخ الطبيعي والعصور القديمة لسيلبورن (١٧٨٩) للمؤلف جيلبرت وايت . الخطابة ، فن الإقناع ، وكان يعتبر فناً أدبياً عظيماً منذ فترة طويلة . فخطابة هنود أميركا على سبيل المثال مشهورة . بينما في الأغريقية القديمة ، كانت يولمنيا الآلهة المكرسة للشعر والخطابة . وكان لخطيب روما العظيم شيشرون تأثير حاسم على تطور أسلوب النثر الإنجليزي . وخطاب (غيتسبرغ) لأبراهام لنكولن معروف لكل تلميذ أميركي . أما اليوم فإن الخطابة تعتبر غالباً حرفة أكثر من كونها فناً . فمعظم النقاد لا يعترفون بأن ـ الكتابة الإعلامية ، القصص التجارية المحضة ، أو مخطوطات السينما والرائي ـ صيغ كتعبير أدبيّ . ومع ذل فإن آخرين يقاومون بشدة تنحيتها . فالنص قد يبدو في الحالات الفردية واحداً من النقاعة

والحقيقة الثابتة . ويصبح تصنيف الأدب في الحقيقة أكثر وأكثر صعوبة ، لأنه في الحضارة الحديثة تتواحد الكلمات في كل مكان . فالإنسان هو موضوع لفيض مستمر من الأفكار المتبادلة ، ومعظمها سريع التلاشي ، لكن هنا وهناك في الصحافة الرفيعة المستوى ، في التلفزيون ، في السينما ، في الرواية التجارية ، في قصص المغامرات والقصص البوليسية ، وفي النثر التفسيري البسيط ، تحققُ بعض الكتابات وغالباً عن طريق الصدفة ، إشباعاً جمالياً ، عمقاً وصلة بالموضوع ، مما يخولها لأن تقف مع الأمثلة الأخرى لفن الأدب .

التأليف الأدبيّ :

النظريات النقدية .

« الغربية » : إذا كان للمصريين الأوائل أو السومريين نظريات نقدية عن كتابة الأدب ، فإن هذه النظريات لم تتمتع بالحياة . ومهما يكن ، فإن الفقد الغربي منذ زمن الأغريق القدماء حتى الوقت الحاضر ، قد تمت الهيمنة عليه من قبل نظريتين متعارضتين في فن الأدب ، ويمكن أن تسميا بكل ارتياح النظرية التعبيرية والنظرية الاستدلالية للتأليف . ويعتبر الفيلسوف والعالم الأغريقي أرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق.م) أول ممثل عظيم للمدرسة الاستقلالية في التفكير . وقد صُرِف النظر عن موهبته الشعرية (الأجزاء المتبقية والتي حصرت بتحليل التراجيديا « المأساة » والشعر الملحمي) ككتاب نموذجي لكتابات المتكسبين من الكتابة . لا شك أن أرسطو كان في الأصل مهتماً بنظرية البناء للملحمة ، إلى حد مشابه من اهتمام المهندس المعماري بتحليل بناء معبد ، لكن أرسطو ليس على وجه الحصر إيجابياً وواقعياً . مهما يكن ،

فإنه ينظر إلى عناصر التعبير في الأدب باعتبارها ثانوية الأهمية ، والمصطلحات التي يستعملها لوصف العناصر التي كانت عرضة للتأويل وقضية جدل منذ ذلك الحين . والبحوث الأغريقية عن الجليل في القرن الأول ، تعالج (الكلمة اصطلاحاً معزوة إلى لونجينوس القرن الثالث) التساؤل الذي بقي دون جواب من قبل أرسطو ـ ماذا يجعل الأدب الرفيع

« رفيعاً » ؟ معاييره هي تقريباً تعبيرية بكل ما في الكلمة من معنى .

وأينما يكون أرسطو محللاً وينص على قواعد عامة ، يكون لونجينوس المزعوم أكثر تحديداً ، ويقوم العديد من الشواهد : لذلك فإن نظرياته النقدية مقصورة بشكل واسع على العموميات الإنطباعية . لذلك كان الجدال موجوداً عند بداية النقد الأدبي الغربي . هل الفنان أو الكاتب شخص اختصاصي كطاهٍ أو مهندس ، بحيث يصمم وينشىء نوعاً من آلة تستنبط تجاوباً جمالياً من جمهوده ؟ . أو هل هو فنان يعبر عن ذاته قبل أي شيء آخر ، وإذ إنه غالباً ما يصرح عن الحقائق الأكثر عمقاً لوجوده الشخصي ، لذلك يولد تجاوباً عند قرائه لأنهم يعترفون ببعض التطابق العاطفي معه ؟ . إن هذا التناقض ينطبق على التاريخ الأوروبي الغربي كله ـ اللاهوتية إزاء الإنسانية الكلاسيكية إزاء الرومانسية ، التكعيبية إزاء التعبيرية ـ وما زال موجوداً إلى يومنا هذا عند إصدار الأحكام العامة على فنانينا المعاصرين وكتابنا .

وإنه لمن المستغرب كيف أن بعض النقاد صرح بأن هذا التناقض غير واقعي ، وذلك لأن العمل الأدبي أو الفن التشكيلي هو في آن استدلالي وتعبيري ، وأنه في الحقيقة يجب أن يكون الاثنين معاً .

الشرقية :

من ناحية ثانية ، كانت النظريات النقدية للأدب ، أكثر تنوعاً في الشرق . فهناك كمية غزيرة من النقد الأدبي البالغ التقنية (الفنية) في الهند . وتعتبر بعض الأعمال كتباً نموذجية ، مجموعات ضخمة من المجاز وأساليب الصور البلاغية ، وأخرى فلسفية وعامة . وفي العهد المزدهر للأدب الهندي ، أي الذروة الحضارية للسنسكريتية (القرن ٣٢٠ ـ ٤٢٠) ، زعم الكتاب أن الحقائق التعبيرية والاستدلالية هي سيماء توأمية (مزدوجة) لحقيقة واحدة . ويمكن أن يقال الأمر نفسه عن الصين ، التي تم إقصاء أدواتها الأدبية ، وكتب العروض والبلاغة فيها ، إلى مرتبة الكتيبات الفنية ، كما حدث في الغرب ، بينما اهتم نقدها نوعاً مت

بالحقائق التعبيرية والموضوعية ـ وهكذا نراها تصنف نفسها مع لونجينوس المزعوم . أما في اليابان ، فإن العناصر الفنية والأسلوبية تبدو بالتأكيد مهمة (التمييز الياباني في هذه المسائل هو ربما الأكثر نقاء في العالم) ، لكن كل من القارىء والكاتب يلتمسان ، قبل كل شيء ، خواص الرقة والحدة ، ويبحثان عن جوهر العمق الذي غالباً ما يكون سريع التلاشي مستعصياً تماماً على القارىء غير المؤهل .

مفاهيم الشعر الفسيحة والمحدودة :

طرح التراث الأدبي للشرق الأقصى السؤال حول تعريفات الشعر الفسيحة والمحدودة (سؤال مألوف في الغرب طرحه إدغار آلان بو في دفاعه عن القصيدة القصيرة في كتابه « مبتدأ الشعر » (١٨٥٠) . ولم يعد هناك أشعار ملحمية في الصين ، أو روايات منظومة من النوع المكتوب في إنجلترا من قبل روبرت براوننغ أو ألفريد لورد تينسون في القرن التاسع عشر . ففي المسرحية الصينية بمعزل عن القليل جداً من الأغاني أصبحت القصيدة تعتبر هزلية . أما البحوث المنظومة عن الفلك ، الزراعة ، صيد الأسماك ، والمشابهة لتلك المكتوبة في العهود الأغريقية والرومانية ، خلال القرن الثامن عشر في الغرب ، فهي مجهولة غالباً في الشرق الأقصى . ويعتبر الشعر الصيني على وجه الحصر ، غنائياً ، تأملياً وحزيناً تقريباً ، ونادراً ما تزيد القصيدة عن مائة سطر ـ ومعظم الشعر الصيني هو أطول بقليل من السونيتات الغربية ، والكثير منه رباعيات فقط . هذا الميل إلى تحديد الطول كثر الاعتماد عليه في اليابان . وقد بقيت قصائد الشعر الشعبي موجودة ، كما حدث في الصين ، إلا أن « القصيدة الطويلة » اختفت مبكراً من الأدب . بالنسبة إلى اليابانيين الـ tanka هي قصيدة طويلة : وهي في شكلها العادي تحتوي على ٣١ مقطعاً ، وتحتوي الـ sedóka على ٣٨ ، الـ dodoi˚´tsa على ٢٦ محاكية الأغنية الشعبية . وكان الـ hai˚ke منذ القرن السابع عشر وما يليه ، الشكل الشعري الأكثر شعبية ، والذي يحتوي على ١٧ مقطعاً فقط . ويعتبر هذا التطور وثيق الصلة بالغرب ، لأنه يلقي الضوء على التأكيدات المتزايدة التي استندت على كثافة تبادل الاتصالات ، وهي صفة

مميزة للشعر الغربي (والأدب عموماً) كما تطورت منذ القرن التاسع عشر . كان يفترض في جميع الأشخاص المثقفين في الشرق الأقصى ، القدرة على كتابة شعر ملائم للمناسبات ، وبناءً على ذلك أصبحت تلك الصفات التي ميزت الشعر عن الجماهير هي التي تحظى بالتقدير . وبطريقة مشابهة ، وكما شقّ القراء الحديثون طريقهم عبر منزلقات الكلمات ، نشروا في الأدب تلك الصيغ ، الأخطاء ، القيم ، التجارب البديلة ، والأساليب التي تسمو على حشو الكلام لتكون متاحة للجميع .

لغة الأدب :

في بعض الآداب (كما يلحظ في الصينية القديمة ، الإسكندنافية القديمة ، والإيرلندية القديمة) تختلف اللغة المحكية عن تلك المستعملة في الكتابة العادية . هذا الأمر يستبعد قراءة الأددبب باعتباره تجربة مميزة .

وفي التراث الغربي نجد أن المقارنة تنحصر نسبياً في العصور الحديثة التي كتب فيها الأدب باللغة العامة للرجال المثقفين . فالإليزابثيون لم يتكلموا بلغة شكبير أو بلغة مثقفي القرن الثامن عشر كـ إدوارد جيبون أو صامويل جونسون (وهو الأسلوب المسمى أسلوب أوغستان في الأدب ، لأنه شاع في أواخر القرن السابع عشر وازدهر طيلة القرن الثامن عشر ، وكان حقاً شكلاً بلاغياً خاصاً ، له نماذج سالفة بالأغريقية واللاتينية) . كان دانييل ديغو (١٦٦٠ ؟ - ١٧٣٠) الرائد الذي كتب أعمالاً أدبية بارزة باللغة الإنجليزية المألوفة للإنسان المثقف ، وإنه لمن اللافت للنظر مدى ضآلة تغير اللغة منذ ذلك الحين . فروبنسون كروزو (١٧١٩) هي أكثر معاصرة في اللهجة من النثر المتقن لكتاب القرن التاسع عشر مثل توماس دي كوينسي أو والترياتر .

(وليست لغة ديغو مبسطة جداً في الحقيقة : فالبساطة هي في حد ذاتها شكل من أشكال البراعة) .

الغموض :

نشر كتاب آخرون ، استعمال اللغة لتأثيرها الأكثر رقة وتعقيداً ، وقد

راعـوا بتروٍ الغمـوض المتأصـل في المعاني الغـامضـة للكلمات . وأصبـح الغموض بين الحربين العالميتين ، نمطاً دارجاً جـداً في الشعر الإنجليـزي والأمريكي ، وكان استكشاف الغموض - حتى من الشعر الأكثر بسـاطة - تسلية نقدية مفضلة . ويعتبر ت. س. اليوت في مقالاته الأدبية ، المؤسس لهذه الحركة ، كما يعتبر مخطط مواقفه النقدية أخلاقياً تماماً في الواقع ، لكن اتبـاعه ، إ. أ. ريتشـاردز في : مبـادىء النقـد الأدبي (١٩٢٤) وويليـام أميسـون في : سبعة أشكـال من الغموض (١٩٣٠) ، نقـلا منهجـه إلى امتداده الأقصى ، وتعتبر الوثيقة الأساسية لهذه الحركة ، متاب شارلز أوغدن و إ. أ. ريتشاردز « معنى المعنى » (١٩٢٣) ، تعتبر عملاً بالغ مع ذلك ، فبعد جيل أصبحت آراؤهم محسومة إلى حدٍ ما .

الترجمة :

من المؤكد أنه ، عندما كان ويليم بليك أو توماس كامبيون يكتبان أشعارهما الغنائية ، لم يكونا مدركين للغموض والمعاني المتعددة التي وجدها النقد المستقبلي في أشعارهما . مهما يكن فإن اللغة معقدة . فالكلمات متعددة المعاني ؛ وهي تثير انعكاسات معقدة في الذهن ، انعكاسات غير واردة في تحديداتهم المعجمية . ويعمل أصحاب الأساليب المميزة وبشكل خاص ، الشعراء المبدعون ، بنصف وعيّ أو دون وعيّ إدراكي للاحتمالات المطلقة للغة . وهذا واحد من الأسباب التي تبين استقصاء ترجمة ، جوهر معظم الشعر والنثر الرائع ، منفصلاً تماماً عن الأنماط الموسيقية المختلقه جوهرياً ، والمبـدعة في تـرجمات لغـة أخـرى . إن المـترجم يجب أن يتقمص المؤلف الأصـلي ، يجب أن ينقل نفسـه إلى عالم مختلف تمـاماً من العـلاقات بـين الأصوات والمعاني ، وفي ذات الوقت يجب أن يحقق تكافؤاً بين أسلوب مطلق التركيب وأسلوب آخر . وبما أنه لا توجد لغتان متكافئتان في الحقيقة في أي شيء ، عدا المصطلحات الأكثر بساطة ، فإن هذا الإنجاز بالغ الصعوبـة (بالنسبة للمترجم) . وهناك كتاب معيّنون تصعب ترجمة أعمالهم الأدبية . ولا توجد ترجمات إنجليزية مقنعة على سبيل المثال لـلاتينية كـاتولـوس ، وفرنسيه بودلير ، وروسية يوشكين ، أو لمعظم الشعر الفارسي والغـربي .

وحتى في أفضل الترجمات الإنجليزية فإن فخامة أغريقية صوفوكليس ، وأفلاطون في أفضل أعماله ، بالكاد تكون مقبولة . من ناحية أخرى ، يصر الألمان على أن شكسبير هو أفضل في الألمانية منه في الإنجليزية ، وهذه ربما مبالغة طريفة . ولكن نرى ثانية أن شكسبير يستقصي على الترجمة الفرنسية ، ولغته الإنجليزية ، يندر أن يستعملها مثيل له . وقد تصبح الترجمات الأكثر روعة تقليدية (كلاسيكية) بحكم حقها الشخصي في ترسيخ امتيازها الأدبي (وأبرز مثال على ذلك ، ترجمة الملك جيمس للإنجيل ، الصادرة في ١٦١١) ، لكن بالإجمال يبدو وكأن التكافؤ التقريبي لمعظم الترجمات بالنسبة إلى أصولها لا يعمد طويلاً . ويبقى العمل الأصلي كما هو ، في بقاء قيمته بالنسبة إلى أصحابه ، بينما تصبح الترجمة قد مرَّ عليها الزمن كلما تقدم جيل جديد وتغير معه تذوق لغة ومعيار الأدب . ولا شيء يبرهن على تعقد لغة الأدب أكثر من هذا . وتأخذ دعوى مشابهة مكانها عندما يختبر قارىء عملاً أدبياً بلغته ؛ فكل جيل يستخلص « ترجمته الخاصة » من لأنظمته الجديدة .

ومع ذلك ، فإن قيم الأدب الرائع هي أكثر أصالة من تركيبات وتعددات- المعاني الناشئة من اللغة وحدها . ومع أن الأعمال (الأدبية) ، بالنظر إليها بعيداً عن الإنسان المعاصر في الزمن والخلفية الحضارية ، يبدو تأليفها مختلفاً تماماً عن بعضه في البناء ، وذلك في لغات متعددة ، إلا أنها قد ترجمت بنجاح كافٍ جعلها عميقة التأثير . وشاهد القرن ٢٠ أعداداً هائلة من الأدب الشفهي للأشخاص الأميين ، ولكتابات جميع الحضارات العظيمة مترجمة للغات الحديثة . وأغنى فهمُ نمو الأدب بأشكاله المختلفة في الحضارات الأخرى ، فهمنا لأدبنا بشكل كبير .

الاحتراف :

علم العروض :

الأدب ، كالموسيقى ، هو فن أو « سرعة التتابع » : إنه يستدعي وقتاً لقراءته أو سماعه ،ص وهو عادة يعرض أحداثاً ، أو تطور أفكار ، أو

تعاقب صور أو كل هذه الأشياء معاً في آن . ويمكن أن يقال حقاً ، إن حرفة الأدب هي إلى حدٍ ما ، المعالجة لتركيبٍ في الزمن ، وكذلك العنصر الأبسط في تحديد الزمن ، ولذلك يكون الإيقاع ذا أهمية أساسية في كل من الشعر والنثر . علم العروض هو علم نظم الشعر ، وهو بالنسبة لهذا الموضوع أدوات الشعر ، ويعنى في الغالب بقوانين البحور ، أو بالمعنى الأضيق ، بالإيقاع .

وهو يتعامل مع تشكيل النغم في الزمن ، العدد ، الطول ، النبرة ، ودرجة المقاطع ، وتكييف الإيقاع بوساطة الصوائت والصوامت . وتتكرر في معظم الشعر ، إيقاعات أساسية معينة (حيث يقال إيقاعات الشعر أو التقطيعات أو كلاهما) مع تعديلات لكن ليست كلية .

فهو كما يظهر بوضوح لا يعمل في حالة الأشكال الحرة للشعر الحديث ، أو في جميع الشعر لكل الحضارات . وبما أن الشعر الغنائي ما هو إلا النص الفعلي للأغنية أو أنه مشتق فعلاً من أغنية ، فإن بناءه العادي مألوف في كل مكان من العالم ، مع أن عناصر التشكيل التي تدخل في توليد الإيقاع قد تكون متعددة . وكانت العناصر الأكثر أهمية في الشعر الإنجليزي ، على سبيل المثال ، هي النبرة ، تضيف المقاطع (تسمى تفعيلات) ، عدد المقاطع في السطر ، والقافية في نهاية السطر (وأحياناً داخل السطر) . وكانت هناك عناصر أخرى ذات أهمية كبيرة في تمييز الشعر الناجح من النظم الرديء ، مثل الدرجة ، الرنين ، تكرار الصوائت (السجع) ، تكرار الصوامت (الجناس) ، لحظة الوقف (النغمة الختامية) . لكنها في مجموعها ليست على أهمية مساوية لأهمية العناصر السابقة ، ولم يكن الشعراء دائماً واعين تماماً لاستخدامهم لها . وكانت نماذج الشعر الأغريقي واللاتيني حريصة على طول المقاطع (طويلة أو قصيرة) أكثر من النبرة ؛ ولكن كانت جميع الاعتبارات الصوتية (مثل السجع والجناس) داخلة في البناء الجمالي المقبول للشعر . وبالمثل قنع الفرنسيون واليابانيون ببساطة ، بتعداد المقاطع في السطر ، لكن أيضاً مع مراعاة جميع عناصر الموسيقى (النغم ـ الصوت) .

أما إيقاعات النثر فهي أكثر تعقيداً ، مع أنها ليست بالضرورة أكثر تركيباً منها في الشعر . فقوانين تشكيل النثر تعتبر أقل ثباتاً ، لأن الأنماط تتطور دون حدود ونادراً ما تتكرر ، عدا ما يخص تركيبات معينة . لذلك فإن تحليل إيقاع النثر يعتبر أكثر صعوبة في الوصف ، من التحليل السطحي للشعر على الأقل .

البناء :

تتضمن حرفة الكتابة أكثر من مجرد قوانين العروض . فأعمال البناء يجب أن تعالج بحيث تعمل على جذب القارىء . ويجب أولاً ، أن يرسخ التصور الأدبي ، يجب أن يرتبط القارىء مباشرة بالعمل ، أن يوجد فيه ـ بإعطائه معلومات كافية عن ، من ، ماذا ، متى ، أو لمذا ـ بذلك يُسترعى انتباهه ويستبقى (أو ، من ناحية أخرى ، يجب أن يُربك عن عمد ، حتى لحظة النهاية) . وقد أعطى أرسطو صيغة للبناء المسرحي ، يمكن أن تعمم وتستعمل لمعظم الأدب : التقديم ، التطور ، التعقيد ، التضارب ، والنتيجة .

ويمكن أن تحتوي حتى الأشعار الغنائية عقدةً بهذا المعنى ، لكن لا يمكن بأي حال أن تكون جميع الأعمال الأدبية مبنية تماماً ، أو أن يتمكن بناء كهذا من تأكيد فضيلتها . ويمكن أن يقال بأمان أن قصص الغرب الأمريكي والقصص البوليسي والمسرحيات الاستعراضية الرخيصة تلتزم بقواعد أرسطو في « فن الشعر » بدرجة تفوق التزام الروايات العظيمة . ومع هذا يقدم هذا البناء نمطاً يتمتع بعدد غير متناه من التنويعات وقد أخذ المسرحيون والنقاد في القرن السابع عشر ، وبخاصة في فرنسا ، عن أرسطو ما أسموه الوحدات : وحدة الزمان ، ووحدة الحدث ، ووحدة المكان . وهذا يعني أن الحدث في المسرحية ينبغي ألا يتضمن أفعالاً تتعدى يوماً واحداً ، والأفضل ألا تتعدى وقت العرض ذاته ؛ وأيضاً ينبغي ألا تنتقل الأحداث من مكان إلى مكان ، والأفضل أن تنحصر الأحداث بين الداخل والخارج فحسب . وينبغي أن تتضمن المسرحية خطاً دراسياً واحداً يخفف فقط بخط فرعي يكون في العادة

فكاهياً . ولا نجد هذه الوحدات الثلاث ، وحدة الزمان والمكان والحدث عند أرسطو ، وبالتأكيد لا نجدها في المأساة الإغريقية ، وإنما هي من اكتشافات النقاد في عصر النهضة ، بل إن بعْضهم ذهب إلى أبعد من ذلك وأصروا أيضاً على وحدة المزاج ؛ بل إن في وقتنا الحاضر هناك من يتشبثون بهذا المبدأ ، ومن ثم يعترضون على استخدام شكسبير الملهاة في التخفيف من حدة المأساة في مسرحياته ـ مثل الحاجب في « ماكيث » أو حفار القبور في « هاملت » .

وقد وجد النقاد المثابرون هيكليات متطورة في أعمال موسعة تماماً مثل « دون كيشوت » لميجويل دي سرفانتس (١٦٠٥ ـ ١٦١٥) ، « تريسترام شاندي » (١٧٥٩ ـ ١٧٦٧) ، « ايكوزاكيرون » لكازانوفا (١٧٨٨ ، ١٩٢٨) ؛ غير أن « اكتشافاتهم » كثيراً ما أقحمت على هذه الأعمال . فثمة أعمال كبيرة مبكرة مثل « حلم الغرفة الحمراء » من الأدب الصيني (١٧٥٤ ، وقد نشرت بالإنجليزية لأول مرة سنة ١٩٢٩) ، « حكاية الجنى » من الأدب الياباني (أوائل القرن الحادي عشر) تتطور أحداثها في وحدة عضوية أكثر من كونها مبنية على هيكلية هندسية إذ يؤدي حدث إلى حدث آخر . وربما كان العمل الذي التزم تماماً بهيكلية هندسية بهذا المعنى الكلاسيكي الجديد هو رواية « الأجيال » لنال من الأدب الأيسلندي .

وكان القرن التاسع عشر هو العصر الذهبي للرواية ، وقد تضمنت الأعمال الأكثر شهرة حبكات متناسقة حتى في الحالات التي تابعت فيها الحبكة تنامي شخصية بطل أو بطلة واحدة . ومن أشهر الأمثلة لهذا النوع من البناء رواية « الأحمر والأسود » لستاندال (١٨٣٠) ، « ديفيد كوبرفيلد » لشارلز ديكنز (١٨٥٠) ، وهي تعرف تحت اسم « رواية الشخصية » . أما رواية « مدام بوفاري » لفلوبير (١٨٥٧) فهي ملتزمة تماماً بالشكل الكلاسيكي مثلما كانت مسرحيات القرن السابع عشر عند راسين وكورنييه والتي تمثل قمة المسرح الفرنسي الكلاسيكي رغم أن فلوبير اتبع قواعد أكثر تعقيداً من قواعد أرسطو . وتدين بعض الروايات مثل رواية « الحرب والسلام » لتولستوي (١٨٥٦ ـ ١٨٥٩) ، ورواية « الأخوة

كرامازوف » لديستوفسكي (١٨٨٠) وأعمال بلزاك ، بالقدر الأكبر من قوتها إلى قدرتها على إغراق القارىء بكم هائل من الشعور بالواقع . وقد شهد أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين هجوماً على الأشكال القديمة ، ولكن ما طوره الكتاب الجدد كان ببساطة هيكلية جديدة ، فقد كانت « عولس » لجيمس جويس (١٩٢٢) ، والتي تقع أحداثها في نهار واحد ومساء واحدة من أفضل الهيكليات المكتوبة على الإطلاق . أما الكتاب أمثال جوزيف كونراد ، فورد مادوكس فورد ، فيرجينيا وولف ، وبصورة أقل هنري جيمس ، فقد طوروا نوعاً من السرد القصصي متعدد الجوانب وذلك عن طريق استخدام النقلات الزمانية والاسترجاع ، والكتابة من وجهات نظر متعددة ، وأحياناً عن طريق استخدام راوٍ أو أكثر ضمن شخصيات الرواية . . .

مضمون الأدب :

الكلمة في صورة رمز : إن مضمون الأدب غير محدود بقدر رغبة الإنسان في التواصل مع الآخرين . فلقد شهدت آلاف السنين ، ربما مئات الآلاف من السنين ، منذ أن نطق الجنس البشري ، بناء نظم غير محدودة من العلاقات التي تعرف باسم اللغات . واللغة ليست مجرد مجموعة من الكلمات في معجم كبير ، وإنما هي ملكية فردية وإجتماعية لبني الإنسان ، إنها نظام غير متناهٍ من الأصوات المتساوية مع الأشياء وبين الواحد والآخر . وأكثر عناصرها بداءة هي تلك الكلمات التي تعبّر عن التجارب المباشرة للواقع الموضوعي ، وأكثر عناصرها تعقيداً هي المفاهيم التي على درجة عالية من التجريد . والكلمات ليست فقط مساوية للأشياء ، وإنما لها درجات متفاوتة من التساوي الواحدة منها مع الأخرى . ويذكر المعجم أن الرمز هو شيء يقوم مقام شيء آخر ، أو هو إشارة تستخدم للإشارة إلى شيء ما « مثلما أن الأسد هو رمز للشجاعة ، والصليب رمز للمسيحية » . وبهذا المعنى يمكن أن تعدّ جميع الألفاظ رموزاً ، غير أن هذه الأمثلة ـ الأسد والصليب ـ وهي في الواقع إستعارات ، أي أنها رموز تشير إلى شبكة من الرموز الأخرى ، هي قابلة بصفة عامة للجدل في مجتمع معين (مثلما تعد

النقود رمزاً للخيرات أو للجهد) . ومن ثم تصبح اللغة ، بالإضافة إلى أمور أخرى ، بحراً هائلاً من الاستعارات الضمنية ، كما غير محدود من الرموز المتشابكة . واللغة بكونها أدباً ، وبخاصة الشعر ، تزداد أكثر وأكثر في التعقيد ، فهي تتخذ من هذا المجال من الاستعارات المعلقة مادة بذاتها ، وغالباً ما تكون غاية بذاتها . ومن ثم تبرز أشكال من الشعر (ومن النثر أيضاً) ذات إشارات متشعبة بصورة غير متناهية مثلما نجد في اليابانية (شعر الواكا والهايكا) وفي بعض شعر الأيرلندي القديم وشعر الشمال ، وفي كثير من الشعر المكتوب في أوروبا الغربية منذ بودلير والمسمّى الشعر المحدث . وربما يرى البعض أن هذا التطور [الاستخدام الرمزي لألفاظ اللغة] - في أقصى تطرفه - هو موضوعي وتشكيلي ومتوافق مع النظريات النابعة من « بوطيقا » أرسطو . على العكس من ذلك ، هذا التطور هو فن رومانسي وذاتي ، وذلك لأنه في المقام الأول يعالج الكاتب هذه المادة [ألفاظ اللغة] بطريقة غريزية وذاتية ، ويتناولها بكونها « اللاوعي الجمعي » ،إذا استخدمنا مصطلح العالم النفساني كارل يونج ، وليس بطريقة من العقلانية المتعمدة .

الموضوعات ومصادرها : في الوقت الذي يظهر فيه الأدب في تطور ثقافة ما يكون المجتمع قد وصل فعلاً إلى المشاركة في نظام كامل من النماذج المكرورة والنماذج العليا : أي رموز كبرى تشير إلى الحقائق الأساسية لحياة الإنسان ومن بينها الحقائق الرمزية المتضمنة في الدين والأسطورة . وقد يستخدم الأدب هذه الرموز بصورة مباشرة غير أن جميع الأعمال الأدبية الفنية العظيمة كانت ولا تزال أساطير أصيلة وفريدة . والأعمال الأدبية الكبرى في العالم إنما تستثير وتنظم النماذج العليا للتجربة الإنسانية الكلية ، غير أن هذا لا يعني أن جميع الأدب ما هو إلا تكرار غير متناهٍ لعدد قليل من الأساطير والموضوعات (الموتيفات) ، ويعيد بلا نهاية حكاية القصص الأولى للإنسان المتحضر ، يكرر ملحمة جلجامش السومرية أو أسطورة أوديب الملك لصوفوكليس . إن مضمون الأدب متسع إتساع التجربة الإنسانية ذاتها . وتمثل الخرافات والأساطير والحكايات الشعبية المنابع المبكرة عند بدء الأدب وتمثل حبكاتها ومواقفها وأحكامها الرمزية (الحكايات الرمزية) عن الحياة

نبعاً لا ينضب للإلهام الأدبي ؛ ذلك لأن الحياة الإنسانية مستمرة ـ ويشترك الناس في سمات فيزيولوجية واحدة ، بل إن التشكيلات الإجتماعية بعد قيام المدن تظل متماثلة إلى حد كبير ، وللحضارات جميعها نظم حياتية تكرر نفسها عبر التاريخ . إن مصطلح كارل يونج « اللاوعي الجمعي » يعني في الحقيقة أن الأجناس البشرية هي في الواقع جنس واحد له ثروة مشتركة من التجربة العامة . فالكتاب المصريون القدماء والموظفون الروس والإداريون الصغار في مدينة نيويورك يعيشون ويستجيبون للحياة بصور متماثلة ، ولا تتمايز حياة الفلاحين أو عمال المناجم أو الصيادين إلا في حدود ضيقة ، فالحب هو الحب والموت هو الموت عند رجل الغابة في جنوب أفريقيا والسوريالي الفرنسي على حدّ سواء . وهكذا نجد أن موضوعات الأدب متنوعة بدون حدود وتوافق ملزم في الوقت ذاته ، ويمكن أن تستمد من الأساطير ، ومن التاريخ ، أو من الأحداث المعاصرة ، ويمكن أن تكون اختراعات خالصة (ولكنها حتى إذا كانت مخترعة لا بد أن تتشكل من مواد التجربة الواقعية المستمرة مهما كان الاختراع ضارباً في الخيال) .

تدخل شخصية الكاتب : مع مرور الوقت يميل الأدب إلى أن يهتم بصورة متزايدة بالمعاني الداخلية لحكاياته وبمشكلات شخصية الإنسان والعلاقات الإنسانية . وكثير من الروايات هي سير نفسانية متخيلة تحكى التكامل المتدرج لشخصية البطل أو تفسخها ، أو تحكى الصراع بين محاولة تحقيق الذات والأحداث المتدفقة ومطالب الآخرين . ويمكن أن يصور هذا بصورة صريحة حيث يتحدث الأبطال عما يدور في أذهانهم إما بطريقة ملتوية ومع قدر من التحفظ مثلما نرى في روايات هنري جيمس ، وإما بطريقة ضمنية مثلما نرى في روايات ديستوفسكي . وفي المقابل ، يمكن أن يصور هذا عن طريق تنظيم حذر للحقائق الموضوعية حيث يصور التطور النفساني من خلال السلوك فقط ، وحيث يخلص القارىء إلى استجابته الذاتية عن طريق الوصف الدقيق للحقيقة الواقعية مثلما نرى في روايات ستاندال والروايات الصينية الكبرى مثل « أحلام الغرفة الحمراء » التي تقنع القارىء بأنه من خلال الرواية يرى الواقع ذاته وليس صورة فنية متخيلة مماثلة

للواقع .

غير أن الأدب لا يعالج فقط بالواقع الموضوعي الملموس أو بنفسية الفرد أو بالمشاعر الذاتية ، فبعض الأعمال الأدبية تعالج الأفكار المجردة أو التصورات الفلسفية . وكثير من الكتابات التجريدية الخالصة تعد من الأدب فقط بأوسع معنى لمصطلح أدب ، والأعمال الفلسفية التي تعدّ من الأدب العظيم تقدم عادة في لباس من الحسّية . ولهذا تعدّ « محاورات » أفلاطون من الأدب العظيم لأن المادة الفلسفية فيها قدمت بشكل درامي في صورة جدل بين شخصيتين حيتين مرسومتين بعناية وجاءت الفقرات الوصفية بأسلوب غنائي جميل للغاية . ويقترب « رأس المال » لكارل ماركس (١٨٦٧ - ١٨٩٥) من كونه أدباً عظيماً في فقرات معينة منه يعبر فيها عن العواطف الإجتماعية التي يشاطرها أنبياء بني إسرائيل في التوراة . باختصار ، أكثر الأعمال الفلسفية التي تعد من الأدب العظيم هي كذلك لأنها إنسانية بدرجة كبيرة ، والمرء يستجيب لكتب مثل « أفكار » لباسكال و« مقالات » لمونتين ، و« تأملات » لماركوس أوريليوس مثلما يستجيب لأناس أحياء تماماً . وفي بعض الأحيان يكون إتخاذ أسلوب فكري تجريدي خالص وسيلة فنية ، فكتابات فيلسوف القرن العشرين لودفيج فيتنشتاين ، على سبيل المثال ، تعود في تأثيرها الكبير لهذا الأسلوب بينما يستعير شعر بول فاليري لغة الفلسفة والعلم من أجل قوتها الانفعالية والبلاغية .

علاقة الشكل بالمضمون :

لقد أوضح الكثيرون من النقاد الكبار عبر التاريخ الأدبي أن التفرقة بين الشكل والمضمون تفرقة مصطنعة إلا عندما تستدعيها المناقشة التحليلية ؛ فالشكل يحدد المضمون والمضمون يحدد الشكل . وفي الحقيقة لا يثير هذه المسألة سوى النقاد المهتمين بالسياسة والدين أو العقيدة أكثر من اهتمامهم بالأدب ؛ فهؤلاء ينتقدون الكتاب الذين يشعرون بأنهم يضحون بالالتزام العقدي من أجل الكمال الشكلي ، وبالرسالة من أجل الأسلوب .

غير أننا لا نستطيع القول إن الأسلوب يمكن أن يتجسد على الورق

على الإطلاق ، وإنما هو بمثابة الطريقة التي يعبر بها ذهن المؤلف عن نفسه في كلمات . ولما كانت الألفاظ تمثل أفكاراً فلا يمكن أن يكون هناك أدب تجريدي إلا إذا اعتبرنا مجموعة من المقاطع الفارغة أدباً ، بل إن أكثر الكتاب تحمساً للتكعيبية والكتاب المتصلين بالرسامين التجريديين قد استخدموا اللغة، واللغة معنى رغم أن المعنى قد يكون غير مفهوم . ولقد كان كل من الكاتب أوسكار وايلد والكاتب وولتر باتر من أكبر دعاة القرن التاسع عشر لآرائهما التي تسيطر على كتاباتهم النثرية المنمقة . وصحيح أن الأسلوب العظيم يعتمد هلى التوافق التام بين الشكل والمضمون ، ومن ثمّ يستطيع التعبير الأدبي أن يصور على الوجه الأكمل ما يريده الكاتب ، ويكشف « الأسلوب الركيك » عن فشل الكاتب في المزاوجة بين الشكل والمضمون ؛ أي أنه ، بعبارة أخرى ، يفشل في التعبير عن نفسه . وهذا هو السبب و راء قولنا « إن الأسلوب يعبر عن المرء » . إن أسلوب هنري جيمس المقنع بدقائقه العميقة وانفعالاته وتحديداته إنما يعكس بدقة ذهنه المدقق والعميق والمعقد ويكشف عن إدراكه العميق لغموض الدوافع الإنسانية . وفي الطرق الآخر يجسد، أسلوب الروائي الأمريكي في أوائل القرن العشرين تيودور درايزر باضطرابه وفظاظته ، توجهات الكاتب نحو الحياة ، ويكشف عن أحكامه الدائمة على موضوعاته . وفي بعض الأحيان يعمد الكاتب إلى تنقيح أسلوبه ولكنه في الواقع يغيّر في مضمونها تماماً ؛ وذلك مثلما فعل فلوبير وهو يراجع مسودات « مدام بوفاري » باحثاً باستمرار عن الكلمة المرادفة التي تعبر بدقة عن المعنى الذي يقصده، فقد حوّل روايته من قصة رومانسية عاطفية إلى أن تكون واحدة من أكبر المآسي المفارقة في الأدب . ومع ذلك ، يبدو من خلال رسائله ، أنه لم يكن مدركاً تماماً لما فعله ولقسوته المتناهية في المفارقة .

وربما يكون الأدب فناً ، ولكن الكتابة حرفة ، وهي حرفة لا بد أن تتعلم . فالموهبة ، أي القدرة الخاصة في الفنون ، قد تظهر في سنّ مبكر ؛ وقد يولد المرء بشخصية متميزة ، وهي ما نسميها العبقرية ولكنها لا تصنع . غير أن المهارة في المزاوجة بين الهدف والتعبير تأتي مع المران . . .

التعبير الموضوعي والتعبير الذاتي :

ثمة أشكال من الأدب لا تسمح بمثل هذا المسلك الشخصي ـ فعلى سبيل المثال : الشعر الغنائي الشكلي والدراما الكلاسيكية . ففي مثل هذه الحالات تستخدم كلمة « شكل » لتعنى تركيباً مسبقاً لا بد أن يصب المضمون في قالبه . وهذه الهيكليات بسيطة للغاية ومن ثم لا يمكن القول بأنها تحدد المضمون . فراسين وكورنييه كانا متعاصرين ، وكانا من كتاب الدراما الإتباعية الجديدة في فرنسا ، وقد خضعا كلاهما لجميع القواعد المتكلفة ـ محافظين في العادة على « الوحدات » وملتزمين تماماً بقواعد العروض ، غير أن مسرحياتهما ، والشعر الذي كتبت فيه ، مختلفة تماماً . فكورنييه من أتباع الكلاسيكية الجديدة ، وهو مفكر وعاطفي ، واضح وصارم وموضوعي حقيقي ومتأكد من شعره ودوافع شخصياته . أما راسين فكان رومانسياً كبيراً قبل زمن الرومانسية بوقت طويل ؛ وشخصياته مضطربة ومعذبة ، وشعره كله تنهيدات مماثلة لتنهدات بطلاته الحائرات ، وهو عاطفي كبير بكل ما في كلمة عاطفة من معنى وعمق . وكان تأثيره اللاحق على شعراء مثل بودلير وبول فاليري راجعاً إلى تمكنه الكامل من التعبيرات العاطفية ، وليس ، كما يدعي البعض ، إلى تمكنه من الشكل الكلاسيكي الجديد .

أن النظم حول أي موضوع يمكن بالطبع أن يكتب تبعاً للصيغ الخالصة . ولقد شهد القرن الثامن عشر في إنجلترا مختلف الرسائل النثرية منظومة في بحور عروضية وقافية ؛ ولكن ينبغي التمييز بين « الحديقة النباتية » (جزءان) لإراموس داروين عن « الفصول » لجيمس طومسون ، فالأول تاريخ طبيعي خالص في قالب منظوم ، وأما الثاني فشعر حقيقي وليس تاريخاً طبيعياً منظوماً . لقد خلطت الكلاسيكية الجديدة وبخاصة في تطورها خلال القرن الثامن عشر ، بين الصيغة الشعرية والشكل ، ومن ثم أدت إلى ظهور الثورة المسماة بالرومانسية . وقد حثّ منظرو هذه الثورة الشاعران وليم ووردزورث وصامويل تيلور كلوردج على الالتزام بعدد قليل

من القواعد الأساسية في كتابة أي شعر حقيقي ، وطالبا بالعودة إلى تكامل الشكل التعبيري . وكانت ثمة ثورات مماثلة في شتى أنحاء أوروبا وفي الصين (حيث كان الإلتزام بالصيغ النظمية قد دمّر الشعر) . وربما كان للذوق الرومانسي أن يستمتع بمؤلفات وليم بليك المتحررة من الشكل أو « أوراق الحشائش » لوالت ويتمان أو الخيال الفضفاض لشيلي ، غير أن الدراسة المتأنية تبين أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا على الإطلاق متحررين من الشكل ، وإنما كان لكل واحد منهم شكله الخاص .

ويمرّ الوقت ، ويتأرجح بندول الذوق ؛ وفي منتصف القرن العشرين يهاجم كل من بول فاليري وإليوت وايفور وينترز ما يسمونه « خدعة الشكل التعبيري » ، فكل شكل في الأدب هو تعبيري ، ولكل تعبير شكله الخاص حتى عندما يكون الشكل هو بحث متعمد عن اللاشكل (فعلى سبيل المثال ، تعاني الكتابة الآلية التي أسسها السورياليون من الشكلية الزائدة للعقل الباطن ، وهي أكثر تقيداً بالشكل أكثر من شعر الكساندر بوب من أتباع الكلاسيكية الجديدة) . فالشكل ببساطة يشير إلى التنظيم ، ويبدو أن النقاد الذين يهاجمون الشكل ينسون أن الكاتب ينظم أشياء أخرى غير الكلمات ؛ إنه ينظم التجربة . ومن ثم يمتد تنظيمه إلى الوراء كثيراً في عملياته الذهنية . إن الشكل هو الوجه الآخر للمضمون ، إنه الإشارة الخارجية المرئية للواقع الروحي الداخلي .

الأدب وجمهوره : في المجتمعات الأمية كان الأدب الشفاهي مشتركاً على نطاق واسع ، وأشبع المجتمع ، وكان جزءاً من الحياة مثل الطعام والملبس والمسكن أو الدين . وفي المجتمعات البدائية ربما كان الشاعر من رجال البلاط الملكي أو أتباع رئيس القبيلة ، وربما كان الشاعر المنشد لأقوال عقدية أحد الكهان ؛ ولكن الإنشاد الشفاهي ذاته كان متاحاً للجماعة كلها . ومع تحول المجتمع إلى طبقات اجتماعية بدأ تمييز أدب « الصفوة » عن أدب « الشعب » . ومع اختراع الكتابة أخذ هذا التمييز يتزايد إلى أن وصل الأمر أخيراً إلى أن تكون التجربة الأدبية فردية من جانب الصفوة (قراءة

كتاب أدبي) ، بينما ظلّ الأدب الشعبي والأغنية الشعبية تتذوق وتستقبل شفاهاً وجماعياً تقريباً من جانب عامة الشعب الأميين .

ويستمد أدب الصفوة طاقة متجددة باستمرار بمواد من الأدب الشعبي ، فعلى سبيل المثال تتضمن النهضات الشعرية في برامجها تذوقاً جديداً للأغنية الشعبية مع المطالبة بقدر أكبر من الموضوعية . وفي المقابل لا يكاد يستعير الأدب الشعبي قوالب أو موضوعات من أدب الصفوة ؛ فكثير من الحكايات الشعرية الإنجليزية والاسكتلندية التي تعود إلى العصور الوسطى والتي وصلتنا عن طريق الرواية الشفاهية تشترك مع الأدب المكتوب في الحبكات والتحولات اللغوية . وتتضمن جزء كبير من هذه الحكايات الشعبية عناصر مشتركة بين الحكايات الشعبية في جميع أنحاء أوربا الغربية ، بل إن الموضوعات المحورية في الأدب الشعبي مشتركة في جميع أنحاء العالم . أما ما إذا كانت هذه العناصر المشتركة هي نتيجة للانتشار فهذا أمر قابل للنقاش ؛ وهي تمثل ثوابت نفسية كبيرة ونماذج عليا للتجربة المشتركة للأجناس الإنسانية ؛ ومن ثم يستخدم أدب الصفوة هذه الثوابت المرة بعد المرة كلما اكتشفها في الأدب الشعبي .

الأدب الشعبي الحديث : ثمة فرق واضح بين الأدب الشعبي الحقيقي والأغنية الشعبية وبين الأدب العامي في الوقت الحاضر . فالأدب « الشعبي » ينتج الآن ليقرأه جمهور متعلم أو ليمثل في السينما أو التلفزيون وينتجه كتاب ينتمون إلى جماعة المتعلمين المحترفين . وهكذا لم يعد الأدب الشعبي نابعاً من الناس وإنما يقدم لهم ، وأصبح دورهم سلبياً ؛ وفي أحسن الأحوال لا يتاح لهم إلا قدر من الانتخاب والاختيار بكونهم مستهلكين لهذا النتاج الأدبي .

وقد رأى بعض المنظرين أن الأغاني الشعبية والحكايات الشعرية السردية هي نتاج جماعي للقبيلة ، وقد قيل ذات مرة على سبيل السخرية : « هي نتاج جماعي للقبيلة وأفرادها جالسون معاً حول النار ويتضاحكون » . وقد عفا الزمن على هذه النظرية ، فلقد بدأت الأغاني والحكايات الشعبية في

مكـان ما من ذهن البشـرية . وقـد تـطورت وتشكلت في قـوالبهـا التي نعرفها الآن عن طريق المئات من الأذهان البشرية عبر القرون . وبهذا المعنى فقط يمكن القول إنها نتاج جماعي . وفي القرن العشرين كان للأدب الشعبي والأقوال الشعبية تأثير كبير على أدب الصفوة ، على كتاب متباينين مثل فرانزكافكا وكارل ساندبرج . . . وكانت الأغنية الشعبية محببة دائماً لدى المفكرين البوهيميين وبخاصة المتطرفين السياسيين منهم . (وهم بالتأكيد من الصفوة) . ومنذ الحرب العالمية الثانية لم يكن للأغنية الشعبية تأثير كبير على أدب الصفوة فقط وإنما أصبح هذا التأثير حاسماً . فقد كانت جميع الأغاني البارزة تقريباً محاكاة للأغاني الشعبية ، واجتذب المغنون الشعبيون الأصلاء جمهوراً كبيراً .

وتعالج الرواية والدراما الشعبية وقصص الغرب الأمريكي والقصص البوليسي وأفلام التليفزيون والمسلسلات ، جميعها تعالج الموضوعات النموذجية الأساسية مثلما تفعل الحكايات الشعبية ، غير أن هذا لا يكاد يكون راجعاً إلى التأثير ، وإنما هو بمثابة الحدود التي يعمل في إطارها الذهن الإنساني ؛ وعدد الذين رفعوا مستوى الحكاية الشعبية إلى مستوى أدب الصفوة قليل جداً . . .

وقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين تحولاً أكبر في الأدب الشعبي . إن الكتابة وسيلة ساكنة : فهي تسمح بالاسترجاع والاستشعار ، إذ يمكن للقارىء أن يعود ثانية للتأكد من مسألة ، ويمكنه أيضاً أن يستبق الأحداث ليرى كيف ستنتهي القصة . أما في الإذاعة والتليفزيون والسينما تكون الوسيلة متدفقة ، ويكون الجمهور جمعياً وتحت رحمة الوقت ، ولا يستطيع أن يتوقف للتأمل أو الاستيعاب دون أن تفوته جزء من القصة كما أنه لا يستطيع أن يسترجع الأحداث أو يسبقها . وقد أصبح مارشال مكلوهان شهيراً بعد نشر كتابه « فهم الوسيلة » (١٩٦٤) الذي أقام فيه نظرية جمالية إجتماعية ونفسية وفلسفية على أساس من هذه الحقيقة . غير أنه يبقى أمامنا أن نرى ما إذا كانت المواد الجديدة والمتدفقة للإتصال ستحدث الكثير من التحولات في الحضارة وفي الذهن الإنساني ، فقد تأثر الذهن الإنساني

لآلاف السنين بالفنون الشعبية المتدفقة من موسيقى ودراما ؛ بل إن أكثر المسلسلات التليفزيونية تدفقاً قد كتبت فعلاً قبل عرضها ويمكن الرجوع إلى نصوصها في الملفات. وقبل اختراع الكتابة كان جميع الأدب متدفقاً لأنه كان مخزوناً في ذاكرة الناس ، وبصورة ما كان أكثر تدفقاً من الموسيقى لأنها كانت أكثر صعوبة في الحفظ . إن الإنسان في المجتمعات الجمعية يكون بشكل متزايد إنسان اللحظة . . .

الأدب ومحيطه : إن الأدب ، شأنه شأن جميع الفعاليات الإنسانية الأخرى ، يعكس بالضرورة الأحوال الاجتماعية والاقتصادية السائدة . وقد عكس الأدب الفروق الطبقية في المجتمع منذ لحظة ظهوره في الحياة . فعند الهنود الأمريكيين مثلاً تختلف ترانيم الكهان أو الطبيب عن الأغاني الشخصية السرّية للفرد ، وهذه بدورها تختلف عن الأغاني الجمعية في المناسبات الدينية أو التسلية . وفي العصر البطولي كانت الحكايات البطولية التي تحكى قصص الملوك ورؤساء القبائل والتي كانت تحكى وتغني في بلاطاتهم ، تختلف عن الحكايات الشعبية التي كانت تروي في أكواخ الفلاحين .

وكلما كان المجتمع متجانساً كانت العناصر ـ والميول أيضاً ـ المتفاعلة في الطبقات الاجتماعية متداخلة على جميع المستويات . ففي النظام القبلي المتماسك على الحدود الاسكتلدنية في أواخر العصور الوسطى كانت الحكايات الشعرية البطولية عن أعمال الإقطاعيين وسيدات الأرستقراطية تروى أيضاً في أغاني العامة . أمّا عندما تكون الفجوة كبيرة بين الطبقات الاجتماعية فإن أدب الصفوة يكون أكثر قابلية للانفصال التام عن الأدب الشعبي ، وأكبر مثال على ذلك هو الأدب في الإمبراطورية الرومانية ، كان القسم الأكبر من أشكاله ومنابعه إغريقية ؛ بل إنه تابع قواعد النظم الإغريقية رغم أن هذه القواعد كانت مناقضة للقوالب الطبيعية للغة اللاتينية ، ومن ثم كانت أكثر أعمال كبار أدباء اللغة اللاتينية شبه مغلقة بالنسبة للغالبية العظمى من الناس في نطاق الإمبراطورية الرومانية .

ثم كان للطباعة الأثر الأكبر في تبادل الأفكار . وقد نبعت كتابات

مؤلفي القرن الثامن عشر في فرنسا مثل فولتير وروسو وديدرو من طبقة اجتماعية ضيقة مثل الصفوة الرومانية ، ولكنها كانت أعمالاً مطبوعة . وفي خلال جيل واحد كانت قد غزت المجتمع كله ، وكانت لها أهمية كبرى في خلق الثورة في المجتمع .

وتظهر الفروق الطبقية في أدب العصور الحديثة بصورة أكبر في داخل الأعمال الأدبية منها في الجمهور المتلقي . فرغم أن هنري جيمس قد كتب عن الطبقات العليا ، وكتب إميل زولا عن طبقة العمال ، كان كلاهما من الصفوة وتقرأهما الصفوة . بل في أيامهما كان قراء زولا يعدون أنفسهم من الصفوة أكثر مما كان يعد قراء هنري جيمس أنفسهم . وأما الناس العاديون فيفضلون ـ إذا قرأوا ـ القصص الرومانسية وأعمال الرعب الرخيصة . وأصبح الأدب المحبب الآن أدب تسلية ينتج تجارياً ، وهو نوع من الأدب يقدمه التليفزيون أيضاً .

وليس بالضرورة أن تكون الصفوة القارئة للأدب الجاد منتمية إلى الطبقة العليا إجتماعيا أو اقتصادياً ؛ فقد قيل عن الشاعر الفرنسي الأثيري مالرميه أنه في كل مدينة صغيرة كان ثمة شاب يحفظ قصائده عن ظهر قلب . وربما كانت هذه القصائد أكثر النتاجات « صفوة » في الحضارة الأروبية الغربية ، ولكن « الشبان » المشار إليهم لم يذكر أنهم كانوا من أبناء الحكام أو المليونيرات (وإنها لظاهرة تدعو إلى الدهشة أن أغلب قراء الأدب الجاد ـ وأيضاً أدب التسلية في أوروبا والولايات المتحدة منذ أواسط القرن الثامن عشر كانوا من النساء . ولا بد أن يكون تأثير هذا الجمهور على الأدب ذاته كبيراً) .

الأدب والفنون الأخرى : من الواضح أن للأدب قرابة لصيغة مع الفنون الأخرى . فالمسرحية إذا قدمت على المسرح تكون دراما وإذا قرئت تكون أدباً . وقد أخذت أكثر الأفلام الكبيرة عن أدب مكتوب ، وهي روايات في الغالب ، رغم أن كل الملاحم الكبيرة ، وأكثر المسرحيات الكبيرة قد تحولت إلى أفلام ومن ثم كان لها تأثير في تقدم الفن الأصغر . وفي المقابل

كان للتقنيات المطلوبة في الكتابة للأفلام تأثير كبير على الروائيين في تشكيل رواياتهم وأثرت في أسلوبهم . وقد كتبت أكثر القصص الشعبية مع حفظ حقوق تصويرها في السينما ، ولا شك أن هذا اعتبار يدخل في ذهن الناشرين . ويقدم الأدب أيضاً النص المكتوب للأوبرا ، وموضوعات القصائد الغنائية فيها ، حتى أن قصيدة نيتشه « هكذا يتحدث زرادشت » قد فسرها موسيقيا ريتشارد شتراوس ، ومن الطبيعي قدمت المقاطع الغنائية في هذه المنظومة الموسيقية . وتقوم كثير من الباليهات والرقصات الحديثة على قصص أو قصائد . وأحياناً تصاحب الرقصة والموسيقى بنص أدبي يقرأه شخص أو يردده كورس . ومن المؤكد أن أواسط القرن التاسع عشر كان فترة ازدهار الرسم الأدبي والتاريخي والقصصي ، وقد تلاشى هذا في القرن العشرين باستثناء السورياليين . أما الآن فيتم تزاوج الأدب مع الفنون الأخرى بصورة أكثر عمقاً وبخاصة من حيث التقنيات المتماثلة مثل التحرر العقلي عند التكعيبيين أو تصوير الحدث التلقائي عند التعبيريين التجريديين التي ازدهرت في نفس الوقت الذي ازدهر فيه الحكاية المتدفقة دون تنقيح عند بعض الروائيين في الخمسينات والستينات من هذا القرن .

الأجناس الأدبية : لقد اخترع النقاد عدة نظريات لمعالجة الأدب بكونه مجموعة من الأجناس . وفي كثير من الأحيان تكون هذه الأجناس مصطنعة وضعت لتنظيم الأدب . ينبغي أن تقوم نظريات الأدب على الاقتراب المباشر من النصوص الأدبية الحيّة، وأن تكون مرنة بدرجة تسمح بتنوعها وتفردها . ولعل أفضل مدخل إلى هذا هو التوجيه التاريخي أو الوراثي .

ماذا حدث في الواقع ، وكيف تطور الأدب إلى وقتنا الحاضر ؟

ثمة تنوع مدهش من الأدب الشفاهي بين الشعوب البدائية القائمة الآن ، ومع ظهور الكلمة المكتوبة في التاريخ تشير كل الدلائل إلى أن الأجناس الأدبية المهمة قد وجدت جميعها مع بداية المجتمعات الحضارية : الملاحم البطولية ،وأغاني المديح للكهان والملوك ، وقصص الألغاز والقوى

الخارقة ، وأغاني الحب ، والأغاني الفردية ، وقصص المغامرات والبطولة ، عند العامة (مع تمييزها عن قصص البطولة عند الطبقات العليا) والهجاء (الذي كان يخافه رؤساء القبائل) ، والمناظرات الهجائية (التي كان يتهاجى فيها شاعران أو شخصيتان ويتفاخران بنفسيهما) ، الحكايات الشعبية المغناة والقصص الشعبي للمآسي وعمليات القتل ، والقصص الشعبي مثل حكاية الولد الشاطر الذي يقوم بأعمال خارقة ويتغلب على كل الصعاب وغالباً ما يظفر في النهاية بيد ابنة الملك ، وقصص الحيوان مثل تلك التي تنسب إلى أيسوب (وهي محببة خاصة في أفريقيا السوداء وهنود أمريكا) والألغاز والأمثال والمشاهدات الفلسفية ، والترانيم ، وأغاني الكهان الغامضة ، وأخيراً الأساطير الحقيقية ـ أي القصص المتعلق ببداية العالم وأصل الجنس البشري ، وقصص الموتى العظام والآلهة وأشباه الآلهة .

الملحمة : لم تبتعد الملحمة البطولية الحقيقية كثيراً عن أصولها الأولى قبل الكتابة ، وقد نشأت فقط في العصر البطولي الذي سبق الاستقرار الحضاري . والأحوال التي تعكسها الإلياذة والأوديسا تماثل كثيراً تلك التي تعكسها ملحمة « بيوولف »الأنجلوسكسونية وملحمة « نبلونج » الألمانية أو تلك التي تعكسها قصص « كوشليان » الأيرلندية . أما الملحمة الأدبية فشيء آخر تماماً . فملحمة فيرجيل « الإنياذة » أو ملحمة ميلتون « الفردوس المفقود » مثلاً ، هي نتاج ثقافات أدبية متقدمة جداً . وأحياناً تعدّ بعض القصائد الطويلة ملاحم ، وهي ليست كذلك على الإطلاق ، فالكوميديا الإلهية لدانتي ، مثلاً ، قصيدة طويلة دينية وفلسفية وسياسية وأخلاقية وصوفية . وقد اعتبرها دانتي نوعاً من الدراما ملتزمة بالقواعد الأرسطية في كتاب « الشعر » . وجاءت « فاوست » لجوته في شكل درامي ـ بل إنها تمثل أحياناً على المسرح ـ ولكنها في الحقيقة رواية شعرية فلسفية . ووصف النقاد المحدثون « الأرض الخراب » لإليوت و« كانتيتات » عزراباوند بأنهما « ملحمتان فلسفيتان » ، وليس فيهما من الملحمة شيء ، وإنما هما تأملات فلسفية .

الشعر الغنائي : ولم يبتعد الشعر الغنائي إطلاقاً عن منابعه الأولى ،

باستثناء عدد من نماذجه الرائعة - من العصور الوسطى اللاتينية والبروفنسال، والألمانية العليا الوسطى والفرنسية الوسطى والنهضة - التي تقرأ فقط رغم أنها كتبت أصلاً لتغنى . وفي القرن العشرين أصبحت الأغاني الشعبية التي تتمتع بقيمة أدبية كبيرة شائعة أكثر مثل أغاني بيرتولد بريخت وكورت فيل في ألمانيا ، وأغاني جورج براسين وآن سيلفستر في فرنسا وأغاني ليونارد كوهين وبوب ديلان وجوني ميتشل . ومن الملفت للنظر أنه في الفترات التي تقدر فيها الثقافة التكلف تصبح الأغنية مكرورة . وبعد فترة يثور الشعراء ، وفي العادة يتحولون إلى المنابع الشعبية فيعيدون للشعر الغنائي مظهر الطبع والتلقائية على الأقل .

الفن النثري : الفن النثري الطويل هو أحدث تطور في الأشكال الأدبية . وعندنا رومانسيات من الأزمنة الإغريقية القديمة التي تبلغ في طولها طول الروايات القصيرة غير أنها في الحقيقة حكايات مغامرات - هي نوادر موسعة كثيراً . وأول فن نثري ذو عمق نفسي هو « ساتريكون » المنسوبة بكل تأكيد إلى بترونيوس آربيتر (متوفي ٥٥/٥٦ م) . وقد وصل إلينا أجزاء متناثرة منها ، حوالي عشر حجمها الأصلي ، إلا أن هذه الأجزاء تشير بكل تأكيد إلى أنها كانت واحدة من الروايات الرائعة ، مؤلفة من أحداث مترابطة بصورة فضفاضة تتعلق بالمغامرات العاطفية . والعمل الفني النثري الآخر الذي وصلنا من الأزمنة القديمة هو المعروف باسم « الحمار الذهبي » لأبيلويوس (القرن الثاني الميلادي) ، وبالإضافة إلى كونه قصة مغامرة فإنه يمثل نقداً للمجتمع الروماني وإشادة بعبادة إيزيس ، ورمزاً لسمو الروح . وتشتمل على القصة المشهورة لكيوبيد وسايك ، تلك الأسطورة التي أعاد المؤلف روايتها بعمق نفساني . وكان للأسلوب أثر كبير في قيمة هذين العملين ووصولهما إلى أيدينا ، فقد كتبا في نثر جميل للغاية . وأما رومانسيات العصور الوسطى فلصيقة الارتباط بالأدب البطولي السابق عليها .

أما الرواية الغربية فهي نتاج الحضارة الحديثة رغم أن الروايات في الشرق الأقصى قد بدأت مشواراً منفصلاً من التطور منذ القرن العاشر الميلادي . وتبدأ الأعمال النثرية المطولة والمتضمنة علاقات شخصية متداخلة

ودوافع معقدة في القرن السابع عشر في فرنسا برواية « أمراء كليف » (١٦٧٨) لمدام دي فاييت . وأنتجت فرنسا في القرن الثامن عشر عدداً هائلاً من الروايات تتناول تحليلات للحب غير أن أيّا منها لم يضارع رواية مدام دي لافاييت إلى أن أنتج بيير دي لاكلوس « الوسطاء الخطرون » (١٧٨٢) . وهي ، من حيث الشكل ، رسائل متبادلة بين اثنين من الشباب الماجن ؛ أما من حيث المضمون فهي هجاء لاذع للعهد القديم وتحليل نفسي يدمي القلب . وكانت الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر أقل عمقاً وبذيئة ومتكلفة . وكان القرن التاسع عشر العصر الذهبي للرواية ، فقد أصبحت الرواية أكثر عمقاً وتعقيداً (أو من ناحية أخرى ، أكثر شيوعاً وأكثر أحداثاً وأكثر عاطفية) .

ومع بداية القرن العشرين أصبحت الرواية أكثر الأشكال الأدبية شيوعاً للقراءة المتأملة ، وحلت بالنسبة للكثير من المتعلمين ، محلّ الأعمال الدينية والفلسفية والعلمية بكونها وسيلة لفهم الحياة . وفي العشرينات من القرن الحالي بدا على الرواية مظاهر التدهور بكونها شكلاً أدبياً ، ولم يظهر حتى الآن عمل يمكن أن يقارن بالأعمال في الماضي القريب . وربما أثبتت الأحوال أن هذه فترة عقر ، وإلا فستكون النهاية للرواية بكونها شكلاً أدبياً قصصياً وبهذا تترك الميدان للفيلم .

المسرحية : المسرحية ، شأنها شأن الشعر الغنائي ، من الأشكال الأدبية المستقرة ، وبالرغم من بعض التعرجات في مسيرتها ، يمكن أن نعيد مسرحيات مطلع القرن العشرين إلى القواعد الأرسطية . غير أنه قبل الحرب العالمية الأولى بدأت جميع الأشكال الفنية التقليدية ـ تحت قيادة فن الرسم ـ في التفكك ، وأخذت أشكال أخرى تحلّ محلها . وفي فن المسرحية كان أكبر مجدد هو أوجست سترندبرج (١٨٤٩ ـ ١٩١٢) . ومنذ ذلك التاريخ إلى يومنا الحاضر أصبحت المسرحية (وهي مضطرة للمنافسة مع السينما) تجريبية تبحث دوماً عن أساليب جديدة ومواد جديدة ، وبخاصة عن وسائل جديدة لإقامة علاقة جديدة مع الجمهور . وقد أدى هذا النشاط إلى تحول عميق في المسرحية بكونها أدباً .

الواقعية والرواية المعاصرة

ريموند وليامز

في سنة ١٩٥٦ كانت الذكرى المئوية « للواقعية » بكونها مصطلحاً إنجليزياً ولكن لم يحتفل به . ولقد كان تاريخه هذه السنوات المائة شديد الاتساع والتعقيد والمرارة حتى أن أي احتفال به كان سينقلب إلى شجار . ومع ذلك ، ليست الواقعية شيئاً قابلاً للتحديد والتثبيت والاصطلاح عليه ، وإنما هي بالأحرى طريقه لوصف أساليب وتوجهات معينة . وكان من الطبيعي تماماً أن تتنوع الأوصاف خلال تبادل التجربة وتطورها . ومنذ وقت قريب كنت أعيد النظر في هذه الأوصاف بكونها طريقة ممكنة لتحديد بعض الملاحظات الشخصية وتعميمها حول أساليب الرواية المعاصرة وجوهرها . وأود الآن أن أعرض أولاً التنويعات القائمة في « الواقعية » بكونها مصطلحاً وصفياً ، وثانياً : نظرتي الشخصية نحو الأساليب التي تطورت فيها الرواية الحديثة ، وثالثاً : معنى جديداً ممكناً للواقعية .

لقد كان هناك منذ البداية استخداماً بسيطاً « للواقعية » لوصف الدقة والحيوية في عرض بعض التفاصيل المشاهدة في الفن . وفي الحقيقة ، وكما سنرى ، أدى هذا الاستخدام البسيط إلى جميع التعقيدات اللاحقة ، إلا أنه يبدو مبدئياً دقيقاً بدرجة كافية لتمييز أسلوب معين عن الأساليب الأخرى : الواقعية في مقابل المثالية أو الكاريكاتور ،(. إلا أن هذا المصطلح كان منذ البداية محاطاً بالإشارة إلى المضمون : فقد اعتبرت بعض الموضوعات واقعية ومرة أخرى ، في مقابل موضوعات أخرى . وأكثر التعريفات شيوعاً كانت تعني الواقع المعاصر اليومي العادي في مقابل الموضوعات البطولية أو الرومانتيكية أو

الأسطورية . ومنذ النهضة درجوا على ربط هذه الدعوى والمناداة بهذا «الواقع العادي المعاش والمعاصر » بظهور الطبقة الوسطى أي البرجوازية . وكانت هذه المسائل تسمى « منزلية » و« برجوازية » قبل أن تسمى « واقعية » وتبدو العلاقة واضحة . وفي الأدب كانت الدراما المنزلية ، وقبل ذلك كله ، الرواية اللتان تطورتان في إنجلترا مع بداية القرن الثامن عشر ومع نشأة طبقة وسطى مستقلة ، هما الأداتان الرئيسيتان لهذا الوعي الجديد . إلا أنه عندما أتى الوصف «الواقعي» كان هناك تطور آخر سواء في المضمون أو في الموقف منه. فكانت هناك صفة أخرى شائعة ومصاحبة « للواقعية » هي « مفزع » ، وفي داخل مجرى « الواقع المألوف والمعاش والمعاصر » كان هناك تيار من الاهتمام الخاص بما هو مكشوف وغير سارّ وجارح . ومن ثم بدت الواقعية وكأنها في جانب منها ثورة ضد النظرة البرجوازية العادية نحو الحياة ، وراح الواقعيون يختارون موضوعات عادية فضلّ أكثر الفنانين البرجوازيين تجاهلها . وبذلك انتقلت « الواقعية » بكونها شعاراً إلى الحركات التقدمية والثورية .

ويتوازى هذا التاريخ مع تطور « الطبيعية » التي كان لها بدورها مفهوم تقني بسيط لوصف أسلوب معين في الفن ولكنه توسع ليشمل « الواقع المألوف والمعاش » ثم أصبح وبخاصة عند زولا لواء لمدرسة ثورية ـ أسمتها الديلي نيوز سنة ١٨٨١ « ذلك التصوير الزائد الإخلاص للأحداث المؤذية » .

وهكذا كانت هناك معان مذهبية متداخلة بأوصاف تقنية . وأكثرها تأكيداً تعريف سترنبرج للطبيعية بكونها استبعاداً للإله : الطبيعية في مقابل ما بعد الطبيعية تبعاً للسوابق الفلسفية . إلا أنه قبل نهاية القرن ، ومع زيادة الوضوح عندما تمّ الفصل بين « الواقعية » و« الطبيعية » : فبقيت الطبيعية في الفن للإطار التقني البسيط بينما استخدمت الواقعية ، مع الاحتفاظ بعدد من هذه العناصر ، لوصف الموضوعات والموقف من الموضوعات .

وفي القرن العشرين كان التطور غريباً ، فإلى جانب الاستخدامات السابقة برز بشكل واسع استخدام « للواقعية » بمعنى « الإخلاص للواقع النفساني » بحجة أننا نكون أكثر اقتناعاً بالتجربة الواقعية ، وواقعيتها الجوهرية عن طريق أنواع مختلفة من الأسلوب الفني ، وبدون الحاجة إلى قصر

الموضوع على ما هو معاش ومألوف ومعاصر . وفي الإتحاد السوفيتي ، من ناحية أخرى ، ظل الاحتفاظ بالتعريفات المبكرة للواقعية وتوسيعها . ويمكن أن نرى هذا التراث أكثر وضوحاً بالرجوع إلى عناصر « الواقعية الاشتراكية » كما تمّ تعريفها . توجد أربعة من هذه العناصر: Partunost, Idienost, Tipichnost,. Narodnost . أما Narodhnost فهو في الواقع عنصر تقني رغم أنه تعبير عن الروح أيضاً : وهو تطلب البساطة الشعبية والوضوح التقليدي في مقابل صعوبات « الشكلية » . و Ideinost و Partiinost يشيران إلى المضمون العقائدي أو المذهبي والتحيز الحزبي في مثل هذه الواقعية . ومثلما كان Narodnost يعني إعادة تقرير للمعنى العادي التقني للواقعية فإن Ideinost و Partiinost هما تطوران للمواقف المذهبية والثورية التي سبق ذكرها . وثمة معنى بسيط للغاية يمكن من خلاله التمييز بين « الواقعية الاشتراكية » و « الواقعية البرجوازية » بالنسبة لهذه التغيرات المذهبية والإنتمائية . إن أغلب الأدب الشعبي في الغرب هو في الواقع واقعية برجوازية » بمعناه الخاص للـ Idedeinost و Partiinost والتزامه العادي بالـ Narodnost ولكن المشكلة تتسع مع العنصر الرابع Tipichnost .

عرّف انجلز « الواقعية » بأنها « شخصيات حقيقية في مواقف حقيقية » ، وهذا التعريف يمكن أن يمرّ بالمعنى العادي تماماً لولا أنه يعتمد في هذه الحالة على كل التفكير الماركسي . وعنصر Tipichnost هو تطور لهذا التعريف الذي يؤثر جذرياً في قضية الواقعية بأكملها إذ يخبرنا المنظرون السوفييت أن « ما هو حقيقي ينبغي ألا نخلط بما نقابله أحياناً في الحياة » ، أن ما هو واقعي حقيقة يقوم على « فهم قوانين التطور الاجتماعي المستقبلي واستشعاره » . وبدون النظر الآن في تطبيق هذا على الأدب السوفييتي بصورة خاصة يمكن أن نرى أن مفهوم Tipichnost يغير مفهوم « الواقعية » من كونها تعني إعادة التصوير المباشر للواقع المشاهد وإنما تصبح الواقعية بدلاً من ذلك ، اختيارا منظماً وعن مبدأ . إذا كان « ما هو حقيقي » يفهم على أنه أعمق تجربة مميزة للإنسان سواء بالنسبة للفرد أو للمجتمع (ومن الواضح أن الماركسيين يتصورونها على هذا الأساس بالنسبة لعقائدهم العميقة) يكون من الواضح إذن أنها ليست بعيدة من المعنى المتطور لمعيار « الواقع المقنع » الذي هو من المسلمات الآن في

الغرب بالنسبة لأعمال من أنواع كثيرة سواء كانت واقعية أو غير واقعية في الأسلوب . وليست مهمتنا أن نختار من القصة المعقدة الاستخدام الذي نفضله ، أي « الواقعية » الحقيقية ، وإنما من الأفضل أن نتقبل المعاني الفعلية ، وأن نميز بينها ، وأن نرى أيها يمكن أن يفيد في وصف استجاباتنا الفعلية للأدب .

ان القسم الأساسي من الرواية الأدبية في القرن التاسع عشر يوصف عادة بأنه تراث «واقعي»، ويفترض على قدر المساواة أن هذا التراث قد انتهى على الأقل في الغرب. فقد قيل منذ وقت قريب أن الرواية الواقعية قد اختفت مع اختفاء سيارة الأجر الأنيقة . ومع ذلك ، ليس من السهل للوهلة الأولى معرفة ما يعني هذا في الواقع . فمن الواضح ما زال المعيار العادي للواقعية قائماً في الغالبية العظمى من الروايات الحديثة بما فيها تلك الروايات التي ما زلنا نعدها من الأدب . ليس فقط لوجود تركيز على الموضوعات المعاصرة وإنما لأن الكثير من عناصر التجربة المألوفة المعاشة أكثر ظهوراً في الرواية الحديثة منها في رواية القرن التاسع عشر وذلك من خلال اختفاء عدد من الممنوعات . ومن المؤكد أن أحدا لن يشكو من خلو الرواية الحديثة من العناصر الجارحة أو المثيرة التي كانت أحد الأهداف الأساسية التي جاءت الواقعية لتصفها . فما زال معظم الوصف واقعياً بمعنى أن وصف الشيء كما يظهر فعلاً هو مبدأ لا يتخلف عنه إلا قلة من الروائيين . أن ما نقوله عادة هو أن الرواية الواقعية قد استبدلت « بالرواية النفسانية » ، وأنه صحيح بكل وضوح أن الدراسة المباشرة لبعض حالات الوعي وبعض الحالات النفسانية التي تم إدراكها حديثاً ، قد أصبحت سمة حديثة . ومع ذلك ، ظلت الواقعية بكونها اتجاهاً في وصف هذه الحالات قائمة . فهل المسألة هي مجرد أننا نفهم « الواقع اليومي المعاش » بصورة مختلفة ، وأن ثمة تقنيات جديدة قد طورت لوصف هذا اللون الجديد من الواقع ولكن بأهداف واقعية تماماً ؟ من الواضح أن هذه الأسئلة صعبة للغاية ولكن ربما كانت هناك طريقة للاقتراب من إجابة عنها فنأخذ هذا الاعتقاد المعتاد بأننا قد تخلينا (تجاوزنا) عن الرواية الواقعية ، ونضع إلى جانبه شعوري الشخصي بأن هناك فجوة شكلية في الرواية الحديثة تجعلها غير قادرة على التعبير عن نوع واحد من التجربة ، أجده مهما بصورة خاصة ، وتبرز

كلمة « واقعية » دائماً للتعبير عنه .

إن الرواية الآن لم تعد شكلاً أدبياً ، أي كلًا أدبياً في ذاتها ، وإنما هناك في نطاق حدودها الواسعة مساحة لكل أنواع الكتابة المعاصرة تقريباً . وسنسبب الكثير من الأذى لتقليد الرواية وللمناقشة النقدية الضرورية لها إذا « ساوينا » بين الرواية وأي نوع من الكتابة النثرية . ولقد كانت هذه التسوية الخاطئة هي التي جعلت تولستوي يقول عن « الحرب والسلام » : « أنها ليست رواية » . إنها شكل يضم في الحقيقة روايات « الطريق الوسط » و Auto de fé ومرتفعات ويذرنج و Hicklberry finn وقوس قزح وجبل السحر ، هو في الحقيقة ، وكما قلت ، أقرب إلى أن يكون أدباً كاملاً . وعندما ألفت الانتباه إلى ما يبدو لي الآن فجوة شكلية فإني بالطبع لا أعني أن هذا الشكل الواسع كله يجب أن يوجه نحو سدها . ولكن نظراً لكونها أدباً كاملاً فإن أي فجوة شكلية في الرواية تبدو مهمة للغاية .

وعندما أفكر في تقليد الواقعية في الرواية فإنني أفكر في نوع الرواية التي تبدع أسلوباً كاملاً للحياة وتحكم عليه عن طريق صفات الأفراد . وربما كان التوازن الداخل في هذا الإنجاز أهم شيء يتعلق بها . وربما بدا هذا الأمر على قدر كبير من التعميم وهو ما تفعله معظم الروايات ، أنه الأمر الذي تفعله رواية « الحرب والسلام » وما تفعله رواية « الطريق الوسط » ، وما تفعله رواية « قوس قزح » . ويبقى التمييز لهذا النوع في أنه يقدم تقييماً لأسلوب كامل للحياة في مجتمع أكبر من أية مجموعة من الأفراد المكونين له ، وفي الوقت ذاته يقيم إبداعات الأفراد أنفسهم الذين ، مع كونهم ينتمون إلى هذا الأسلوب الحياتي ويتأثرون به ويسهمون في تشكيله ، هم أيضاً يمثلون غايات بذواتهم . فلا يوجد لأحد العنصرين ، المجتمع أو الفرد أي أفضلية على الآخر . أن المجتمع ليس أرضية خلفية تتم في مواجهتها دراسة العلاقات الشخصية ، كما أن الأشخاص ليسوا مجرد تمثيلات لصور من أسلوب الحياة . فكل جانب من الحياة الشخصية يتأثر جذرياً بصورة الحياة العامة وفي الوقت ذاته نحن نرى الحياة العامة في أهم جوانبها في صور شخصية تماماً .

إننا نتوجه بكل حواسنا إلى كل جانب من جوانب الحياة العامة ، إلا أن

مركز القيمة يتمثل دائماً في الشخصية الإنسانية المفردة ـ ليس أي شخص واحد منعزل وإنما الأشخاص الكثيرين الذين يكونون واقع الحياة العامة . وكثيراً ما ذكر كل من تولستوي وجورج أليوت أنها هذه النظرة التي حاولا تحقيقها.

وفي إطار هذا التراث من الواقعية توجد بطبيعة الحال درجات متفاوتة من النجاح غير أن هذه النظرة المتمثلة في إدراك أن ثمة علاقة بين الأفراد والمجتمع قد أصبحت سائدة . وينبغي أن نتذكر أن هذه النظرة كانت هي ذاتها نتاج للنضج ، فقد كان تاريخ الرواية منذ القرن الثامن عشر بمثابة استكشاف للوصول إلى هذا الوضع ، وقد تمّ هذا مع الكثير من المحاولات الفاشلة المبكرة . وكانت الرواية في القرن الثامن عشر أكثر شبهاً من حيث الشكل بالرواية في وقتنا الحاضر ، ومن حيث الضغوط والتشككات التي مرّت بها ، وفي الحقيقة لقد جاء النضج في هذا الشكل الأدبي من خلال التعمق في العلاقة بين الأفراد والمجتمعات وعندما يقال لي أن التراث الواقعي قد انهار ، فإن هذه النظرة الناضجة هي التي أراها قد فقدت تحت ضغوط جديدة لتجربة معينة . ولا أعني بهذا أن تكون ، أو ينبغي أن ، تقيد بأي أسلوب معين . وليس ذلك اللون من الوصف الواقعي (كما نقول اليوم : الطبيعي) « الذي اختفى مع اختفاء عربة الأجرة الأنيقة » ضرورياً على الإطلاق لمثل هذه الرواية فهذه النظرة لا تتحقق عن طريق حشد توصيفات دقيقة للمحلات أو للصالونات أو حجرات الانتظار في محطات السكك الحديدية . فهذه التوصيفات يمكن أن تستخدم بكونها عناصر للحدث ، ولكنها ليست هي الواقعية ، في جوهرها . فلو أنها وضعت بكونها توصيفات فحسب فإنها قد تفسد في الحقيقة التوازن الذي هو الجوهر في هذا الأسلوب ، فهي قد تصرف الذهن مثلاً من الناس إلى الأشياء، بل أن هذا الشعور ذاته بأن الرواية في المحتشدة بالتوصيفات التفصيلية يوجد كل شيء ما عدا الناس ، هذا الشعور ذاته هو الذي أدى إلى تشويه الواقعية في العشرينات من القرن العشرين . وتمثلت ردة الفعل المتطرفة في رواية « الأمواج » لفيرجينيا وولف التي تلاشت فيها تماماً الخلفية المكانية بل والأجسام أيضاً ، وتركتنا المؤلفة مع مجرد مشاعر وأصوات في الهواء وكان هذا أيضاً عدم توازن مدمر مثلما نرى الآن . اننا في الواقع يمكن أن نكتب تاريخ

الرواية الحديثة في صورة قطبين متقابلين من الأساليب. الموضوعي ـ الواقعي والذاتي ـ الانطباعي ، غير أن التصنيف الأكثر ارتباطاً بالرواية والأكثر انتشاراً منذ بداية القرن العشرين ، هو تصنيف الرواية الواقعية ، التي قدمت مادة وصوراً للناس ، إلى نمطين منفصلين : الرواية « الاجتماعية » والرواية « الشخصية » . ففي الرواية الاجتماعية قد ترد توصيفات ومشاهدات دقيقة للحياة العامة أي الامتزاج بينما في الرواية الشخصية ترد المشاهدات والتوصيفات الدقيقة للأشخاص أي للوحدات . غير أن كلاً منهما يفتقد بعداً إذ أن أسلوب الحياة ليس امتزاجاً وليس وحدة ، وإنما هو عملية كلية لا يمكن تجزئتها.

ومن السائد الآن أننا نميز بين الرواية « الاجتماعية » والرواية « الشخصية » ، ونسلم بهذا التمييز عادة ، وإذا نظرنا في بعض الأمثلة يمكن أن نوضح القضية الجوهرية . فثمة نوعان الآن من الرواية « الاجتماعية » هناك أولاً ، الرواية الاجتماعية الوصفية ، أي الوثائقية . وهذه تجعل في مقدمة اهتمامها إبداع أسلوب عام للحياة عند فئة معينة من الطبقات العاملة . وفي هذا الإطار توجد بالطبع شخصيات مرسومة بعناية أحياناً . ولكن ما نقوله عن هذه الروايات هو أننا إذا أردنا معرفة شيء عن الحياة في مدينة تعدين أو في إحدى الجامعات ، أو على سفينة تجارية أو عن دورية للشرطة في بورما مثلاً فهذا هو الكتاب الذي يقدم المعرفة المطلوبة . وفي الحقيقة كثير من هذه الروايات تكون عظيمة الفائدة فالتوثيق الجيد يثير الاهتمام دائماً . صحيح أنه ينبغي الاستمرار في كتابة مثل هذه الروايات مع أكبر قدر ممكن من التنويع في الخلفية المكانية ، ومع ذلك البعد المفتقد واضح وهو أن الشخصيات هي عمال مناجم أو أساتذة جامعيون أو جنود ونماذج لأسلوب الحياة في المقام الأول . وليس هذا هو القضية التي أحاول تأكيدها ، وهي أن الشخصيات لها الاهتمام المطلق في ذواتها ، ومع ذلك نراها أجزاء من أسلوب عام للحياة . ويبدو أن هذا النوع من الروايات في وقتنا الحاضر ، في أفضل أحواله ، هو الأقرب إلى ما أعتبره رواية واقعية ولكن التمييز الأساسي يبدو واضحاً عند القراءة حيث تكون الوظيفة الوصفية الاجتماعية متمثلة في إعطاء التشكيل الأهمية الأولى.

ويروج الآن نوع أكثر حيوية من الرواية الاجتماعية ومختلف تماماً عن هذا . والجوهر في هذا النوع ليس الوصف وإنما هو البحث عن « صيغ » للمجتمع ومحاولة تحقيقها حيث يجرد نسق معين من مجموعة التجربة الاجتماعية ، وعلى أساس من هذا النسق يقدم مجتمع ونجد أبسط أمثلة لهذا النوع في مجال « القصة المستقبلية » ، وفيها يتخذ المؤلف من « المستقبل » أداة (وهو دائماً مجرد أداة إذ من الواضح أن المجتمع المعاصر هو موضوع الرواية . وفي الحقيقة صار هذا هو الأسلوب الأساسي في الكتابة عن التجربة الاجتماعية) تزيل التوتر المعتاد بين النسق المختار والمشاهدة العادية .

وتعدّ روايات مثل « عالم جديد جريء » ، « ١٩٨٤ » ، « ٤٥١ درجة فهرنهايت » من القصص الاجتماعي القوي ففيها قدم نسق متكامل في زمان ومكان آخرين مأخوذ من المجتمع المعاصر . ومن الأمثلة الأخرى رواية فيلدنج « سيد الذباب » ورواية « الورثة » وتقريباً جميع « الروايات العلمية » الجادة ، فكثير من هذه الروايات قد كتبت على غرار الرواية الواقعية وعلى نفس النسق . ويتضمن الكثير منها ، بصورة جوهرية ، تصوراً للعلاقة بين الأفراد والمجتمع ، وعادة تقوم القصة على واحد أو مجموعة من الأشخاص الصالحين في مواجهة مجتمع شرير . ويقوم الحدث ، عادة ، على إطلاق التوترات داخل هذه الشبكة المعقدة للفرد مع المجتمع ، وأقول « إطلاق » ولا أقول « خلق » لأن الأداة تغير عادة ، في التوترات ، وتضعها في ضوء معدّ مسبقاً ومن ثم ليس ثمة محاولة لاستكشاف هذه التوترات وإنما هو مجرد دخول فيها . وتمثل تجربة الوحدة وتجربة الغربة ، وتجربة نفس الذات جزءاً مهماً من التشكيل المعاصر للشعور ، ولا بد أن تتوافق أية واقعية رواية معاصرة مع هذه التجربة .

حول أليوت وفكرة التقاليد الأدبية

استطاع اليوت الشاعر والناقد الإنجليزي (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) أن يحدث ثورة في الأدب في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن حينما بدأ كتاباته بحملته الشديدة على النقد الروماني معلناً الكلاسيكية الجديدة في النقد الأوروبي .

رأى أليوت أن الوجد آن الذي نحس به بعد الاستمتاع بقصيدة ما ، لا ينبع من بواعث الشعر التلقائية ، فقد تكون هذه البواعث التي أثرت في نفسية الشاعر متناهية في البساطة ، لكنها حينما تنعكس على مكوّنات القصيدة تبدو لنا معقدة وبعيدة كل البعد عن الدوافع الأولى التي هزّت كيان الشاعر « ذلك أن مهمة الشاعر لا تنحصر في الإتيان بالتعابير البرّاقة ، والأساليب المنمّقة والمعاني الخلابة ، بل إنها تتركّز في الإشادة بالأمور العادية » .

وتتجلّى براعة الشاعر وحذقه في صياغة هذه الأمور الجارية ومزجها بعضها ببعض لتبدو لنا في ثوب رائع جميل .

ولهذا فإن نزعة الرومانسيين في تعريف الشعر بأنه « الوجدان الذي نسترجعه في هدوء » لا محل له هنا . فالشعر في نظر أليوت تركّز استرجاع . ومن هذا التركيز تنبع فروع عديدة تتصل بخبرات متشبعة . وهذه الخبرات ليست شخصية أي أنها لا تنبع من ذاتية الشاعر ، بل أنها موضوعية تنم عن التحام الشعور باللاشعور ومزجهما في محيط شعري واحد . فالشعر هروب من

الوجدان كما أنه هروب من الشخصية[1].

لذلك فإن من الخطأ بالنسبة للشاعر أن مشاعره الخاصة تعد بأي وجه من الأوجه مميّزة أو ذات أهمية ، فمهمة الشاعر ليست في أن يجد مشاعر جديدة بل في أن يستخدم المشاعر العادية ومن خلال عرضه لها في الشعر يعبّر عن الأحاسيس التي لا تمت للمشاعر الحقيقية على الإطلاق.

وهكذا أصبحت القيمة الحقيقية للشعر عند أليوت هي في تركيز الأعداد الهائلة من الخبرات ، ويتم هذا التركيز لا شعورياً.

وقد تحدث أليوت كثيراً عن هذه الخبرات التي قرنها بالنضج والتكامل ، فرأى أن هذا النضج هو الموروث من المخطوطات الأثرية وبخاصة اليونانية والرومانية ، وأن التكامل يتحقق من خلال التفاعلات اللغوية والاجتماعية والتاريخية والفكرية.

يقول أليوت في مقال له بعنوان ما هو الكلاسيكي : « أما النضج الأدبي فإنني أعني به إحساس الشاعر بأسلافه ، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوا خلف هذا الإنتاج ، تماماً كما نحس بملامح الأجداد في شخص ما دون أن يغطي ذلك على افرديته أو ذاتيته ».

وهذا الأحساس بالماضي ، هو ما يعنيه أليوت من وراء المعنى التاريخي لفكرة التقاليد . وإدراك هذه الفكرة جوهري في عملية الخلق والإبداع . وذلك أن على الأديب أن يعنى جيداً التدرج التاريخي للماضي وأن يلمّ به إلماماً صحيحاً فيستوعبه جيّداً استيعابه للحاضر.

أن هذا التجاوب بين الماضي والحاضر ، وهذا التبادل الفكري بين الأدب الأوروبي المعاصر والتراث الكلاسيكي القديم ، يؤدي إلى فهم الحاضر على ضوء الماضي ، ومعرفة الماضي على هدي التيارات الحديثة . فسلسلة الفكر متصلة الحلقات ، ترتبط الواحدة منها بالأخرى[2].

---

(١) انظر د . فائق متى :اليوت ، دار المعارف القاهرة ، ص ٢٢ - ٢٣ .

(٢) د . فائق متى : أليوت ، ص ٢٥ .

وفي هذا النص من مقال التقاليد والعبقرية الفردية يقول أليوت :

ولننتقل إلى عرض أوضح لعلاقة الشاعر بالماضي ، فهو لا يستطيع أن يأخذ الماضي ككتلة أو كجرعة واحدة ، وهو لا يستطيع أن يكوّن نفسه تكوينا كاملًا على أساس الإعجاب بكاتب أو بكاتبين ، ولا أن يفعل ذلك على أساس تفضيل فترة تاريخية معينة.

فالطريق الأول طريق مستحيل ، والثاني يشكل تجربة هامة من تجارب الشباب ، والثالث لا يزيد على أن يكون تكملة هامّة ومطلوبة.

ولا بد للشاعر من أن يعي التيّار العام وعياً كاملاً ، الذي لا يتمثل بصورة دائمة في مشاهير الكتاب فحسب.

ولا بدّ له أن يدرك أيضاً تلك الحقيقة الواضحة ، حقيقية أن الفن لا يرتقي ولكن مادة الفن في تغيّر مستمر بحيث لا تبقى على حال.

ويتعلّم الشاعر بمضي الزمن أن هناك عقلاً أهم من عقله ، عقل أوروبا ، عقل بلده.

ولا بدّ له أن يدرك أن هذا العقل متغيّر ، وأن هذا التغيّر تطوّر لا يهمل شيئاً ما في طريقه ، فهو لا يسقط هومر ولا شكسبير ولا نحت الرسامين المادلينيين على الحجر.

وأن هذا التطوّر لا يشكل ارتقاء من وجهة نظر الفنان ، رغم أنه قد يشكل اتجاهاً إلى مزيد من الرهافة ، وبالتأكيد إلى مزيد من التعيقد ، بل ربما لا يشكل ارتقاء من وجهة نظر عالم النفس أو لا يشكل ارتقاء إلى الحد الذي نتصوّره . وربما يقوم فحسب على التعقيد الاقتصادي والآلي.

والفرق بين الحاضر والماضي ، إنما هو فرق في إدراك الحاضر الواعي للماضي إدراكاً يفوق في عمقه وفي حدوده إدراك الماضي لذاته.

يتركّز النقد الأمين ، والتذوّق الحساس على الشعر لا على الشاعر . ولو استمعنا لصيحات نقاد الصحف المضطربة ، وإلى الترديد العامي لها لسمعنا أسماء عديدة من الشعراء.

أمّا إذا كان هدفنا هو تذوُّق الشعر أو القصيدة ذاتها ، لا المعرفة

المدرسية ، فيندر أن نجد مطلبنا عندهم .

وقد حاولت فيما سبق أن أوضح أن للشعر كياناً حيّاً يندرج تحته كل ما كتب على مر العصر من شعر . أما الجانب الآخر من هذه النظرية الموضوعية للشعر فيتمثل في علاقة القصيدة بكاتبها .

وقد استخدمت التشبيه لأوضح أن الاختلاف بين عقل الشاعر الناضج وعقل الشاعر غير الناضج لا يعزى بالضرورة إلى أن شخصية الأول أقيم من شخصية الثاني ، أو إلى أن الأول لديه ما يقول أكثر من الثاني ، بل يرجع هذا الاختلاف إلى أن عقل الشاعر الناضج أداة أصلح لاستقبال مشاعر وجدانية معينة ومتعددة للغياية ، تتفاعل فيه في حرية وتتحول إلى مركبات جديدة .

والتشبيه كان تشبيهاً بالوسيط . وعندما يختلط الغازان اللذان ذكرتهما من قبل وجود خيط من البلاتين يكونان حمض الكبرتيك . ولا يتكوّن هذا المركب الجديد بدون وجود البلاتين ، ومع ذلك لا يحمل الحامض الجديد أثراً من آثار البلاتين ، ويبدو البلاتين ذاته وكأنه لم يتأثر ، يتبقى كما هو ساكن ومحايد ، وعقل الشاعر هو ذلك الخيط من البلاتين .

وقد يستخدم هذا العقل خبرة الشاعر ذاته استخداماً جزئياً ، وقد لا يستخدم سوى هذه الخبرة ، ولكن كلما اقترب الفنان من الكمال كلما انفصل في أعماقه الرجل الذي يعاني والعقل الذي يخلق ، وكلّما قارب العقل الكمال في هضم وتحويل المشاعر التي هي مادته .

ويلاحظ أن الخبرة ، العناصر التي تدخل تحت تأثير الوسيط المحوّل ، تنقسم فيما بينها إلى قسمين : الانفعالات والمشاعر الوجدانية .

وأثر العمل الفني ، أثر يختلف في نوعه عن أي خبرة يخرج بها الإنسان من غير الفن . وقد يتألف هذا الأثر من انفعال واحد أو من مزيج من انفعالات مختلفة ، وقد تساهم في تشكيل الأثر العام مشاعر وجدانية متعددة تكمن بالنسبة للشاعر في كلمات أو عبارات أو صور معينة .

ويقوم الشعر العظيم أحياناً على المشاعر الوجدانية وحدها دون استخدام مباشر لأي انفعال كان .

والمقطع الخامس عشر من جحيم دانتي يقوم على تطوير الانفعال الواضح في الموقف . ولكن الأثر ، وإن كان موحداً كما هو شأنه في أي عمل فني ، يتحقق بالاعتماد على تفاصيل تركيبية للغاية .

والرباعية الأخيرة تعطينا صورة ، وشعوراً وجدانياً مرتبطاً بهذه الصورة ، شعوراً يهبط علينا وليس مجرد تطوّر ممّا سبقه ، شعوراً وجدانياً لعلّه كان قد توقف في عقل الكاتب حتى جاء دور الريح الملائم لإضافته .

وعقل الكاتب في الواقع وعاء يستقبل ويخزن عدداً لا نهاية له من المشاعر الوجدانية ، ومن العبارات والصور التي تبقى حيّة حتى تتواجد الجزئيات التي يمكن أن تتحد لتكوّن مركباً جديدا .

(الترجمة للدكتورة لطيفة الزيات من ترجمتها لكتاب أليوت مقالات في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ص ١٠ گ ص ١١ ، ص ١٣ ، ص ١٤ ، ص ١٥) .

القسم الثاني
نصوص من الادب
الابداعي باللغة الانجليزية



القسم الثاني
من الأدب الإنجليزي

ثمة كلمة موجزة حول الترجمة بعامة والترجمة الأدبية منها بخاصة . وطبيعي أنه لا يمكن تناول جميع المسائل المتعلقة بهذا الموضوع أو التعرض لكل ما كتب من بحوث ومقالات في هذا المجال . فمع تطور العلاقات بين الثقافات عن طريق الترجمة كان لا بد أن توازيها حركة نقدية تتناول الترجمة ومبادئها وأصولها . وقد تركزت المناقشة في معظمها حول ترجمة الأعمال الأدبية . وهنا برزت تساؤلات كثيرة أصبحت تشكل فرعاً من الدراسة المتخصصة في نطاق الدراسة الأدبية المقارنة أو ما نسميه (الأدب المقارن) وطبيعي أنه في مثل هذه المقدمة لا نستطيع أن نتناول هذه التساؤلات أو أن نعرض ما قيل فيها من آراء . ولكن ربما نكتفي هنا بالتأكيد على حقيقة مهمة هي أن الترجمة الأدبية فعالية إبداعية تماثل فعالية الإبداع الأدبي في جوهره - وكما أن النقد الأدبي بنظرياته وآرائه لا تخلق الأديب المبدع فكذلك الأمر بالنسبة للترجمة الأدبية . فالمترجم لا بد أن يمارس الترجمة عن موهبة تصقلها وتنميها ثقافة نقدية شاملة سواء في حقل النقد الأدبي الخالص ، أو اللغويات بفروعها أو الأدب المقارن بعامة ، ومن ثم ربما كان من الأفضل أن نعرض هنا لأهم التساؤلات التي أثارها دارسو الترجمة الأدبية دون أن نحاول الإجابة عنها ، إذ يتوجب على المترجم ذاته أن يضع هذه التساؤلات نصب عينيه وأن يقرر - من خلال الممارسة نفسها - الإجابة عنها . أن الترجمة في رأي البعض هي « عملية متصلة ومستمرة من اتخاذ القرارات » .

ولعل أول سؤال يواجه مترجم العمل الأدبي من لغة إلى لغة أخرى هو : هل الترجمة الأدبية ممكنة ؟ هل يمكن نقل مسرحية أو قصيدة أو رواية من الإنجليزية إلى العربية مثلاً أو العكس ؟ ربما بدا هذا السؤال ساذجاً ولا محل له في الوقت الذي تخرج فيه كل يوم ترجمات لأعمال أدبية من لغة إلى أخرى . وكما هو متوقع انقسمت الآراء بين معارض وموافق . أما الفريق المعارض للترجمة الأدبية من حيث المبدأ فيرى أن مثل هذه « الترجمة » تقتل حاسة التذوق الفني . ويرى آخر أن ثمة صعوبة فائقة في فهم العمل الأدبي في لغته الأصلية ، واستيعابه حتى ليصعب إعادة صياغته في لغته الأصلية فما بالنا إذا حاولنا إعادة صياغته في لغة أخرى مغايرة ؟ .

ويقول آخر : (شيلي) أن ترجمة النص الأدبي هو بمثابة وضع وردة في بوتقة لمعرفة مكوناتها من اللون والرائحة . ويعبر دارس آخر عن موقفه بقوله : « أن القصيدة التي تقبل الترجمة إلى لغة أخرى لا تستحق أصلاً أن نسميها قصيدة » ، وتعبر مدام دي ستال عن رأيها بصورة مجازية : « أن الموسيقى الموضوعة لآلة موسيقية لا تصلح لعزفها على آلة أخرى » . ويجمل الآخر رأيه في عدم إمكانية الترجمة الأدبية بهذه الصورة المعبرة عن المترجم المثالي الذي يتوجب عليه : « أولاً أن يحافظ على « الأمانة الحرفية ، وثانياً على « الأمانة الإيحائية » ، وثالثاً عليه أن يترجم سطر بسطر ، ورابعاً عليه أن يحافظ على ترتيب الكلمات والصور ، وخامساً عليه أن يحافظ ليس فقط على المقابل الإيقاعي بل أيضاً - سادساً - على الوزن والقافية . وأخيراً عليه أن يحافظ على النسيج الصوتي المتمثل في تتابع الحروف الساكنة والمتحركة . ومع هذا فلقد مارس هؤلاء جميعاً الترجمة الأدبية وكأنهم بهذه الأقوال يعبرون - في الواقع - عن صعوبات الترجمة الأدبية أكثر من كونهم رافضين لها تماماً ، وتكاد آراؤهم تجمع على أن التزام الترجمة الحرفية للعمل الأدبي شبه مستحيلة.

ومن هنا ظهر تعبير إيطالي انتقل إلى اللغات الأخرى يقول : « أن الترجمة خيانة إبداعية » و « تمثل مفتاحاً إلى فهم « الأدب » - ويتناول أحد الدارسين هذه القضية في مقال قيم نشره في المجلة السنوية للأدب المقارن في العام (١٩٦٢) . فهو يرى أن إحدى السمات الجوهرية في العمل الأدبي

تتمثل في تطويع « لغة القبيلة » للتعبير عما يريده ، وفي هذا التواتر بين ما يريده الكاتب ولغة الجماعة تكمن طبيعة العمل الأدبي ومغزاه . وتتضح هذه السمة بصورة أكبر عندما توازن بين الأدب « المكتوب » والأدب « الشفاهي » في الأدب الشفاهي هناك تواصل مستمر بين « القائل و« المتلقي » . وهذا التواصل المستمر أثناء عملية الإنشاء تجعل المنشد يتداخل مع المستمع في صياغة العمل الأدبي ، ومن ثم يتقارب إلى حد كبير الموقف « الشعوري » عند الأديب مع الموقف الجمالي الاستاطيقي لدى المتلقي من خلال الخطاب القولي . وربما دفع هذا التواصل بين المنشد والمستمع إلى أن يغير المؤلف في الصياغة اللفظية أثناء الإنشاد . أما في حالة غياب الأديب وتجميد العمل الأدبي في نص مكتوب فمن الطبيعي أن ينقطع التواصل أو التلاحم بين المؤلف وجمهوره ، ومن ثم لا بد أن يحدث تناقض بين ما أراده ـ المؤلف أصلاً من خطابه الأدبي وبين ما يريده جمهور جديد . يصبح الخطاب الأدبي تعبيراً فردياً يعبر عن مؤلفه بعد أن كان تعبيراً « جماعياً » وتصبح قراءة النص المكتوب فعالية « فردية » بالقدر نفسه . وبذلك تتسع الفجوة بين الموقف الشعوري الذي صدر عنه المؤلف وبين الموقف الاستاطيقي الذي يصدر عنه القارىء المختلف عن المؤلف في الزمان أو المكان أو كليهما معاً.

ومن هنا يصدر المترجم الذي ينقل الخطاب الأدبي من بيئة لغوية وثقافية وإجتماعية إلى بيئة أخرى مختلفة عن موقف استاطيقي مغاير ، وينتج عن ذلك تدخله في كثير من الأحيان بالتعديل الذي يتخذ صوراً عديدة في النص المترجم ، وقد تصل تدخلات المترجم في بعض الأحيان إلى درجة تجعل من الترجمة خطاباً أدبياً جيداً مغايراً إلى حد كبير عن النص الأصلي . ويعبر أحد النقاد الروس الشكلاتيين عن هذا بقوله :

« إن كل ترجمة هي إبداع جديد وينبغي أن نعدها جزءاً من الأدب القومي المستقبل ».

إلا أن هذا الرأي يذهب إلى حد التطرف إذ أن حالات التغيير الجذرية عند ترجمة العمل الأدبي من لغته وبيئته إلى لغة أخرى وبيئة مغايرة والتي تفقد هذا العمل المترجم معالمه الأساسية تكاد تكون نادرة . أما في الغالبية العظمى

من حالات الترجمة ورغم التغيرات التي تفرضها عملية النقل فإن العمل الأدبي الأصلي يظل محتفظاً بهويته . وتصبح مهمة المترجم في أغلب الحالات هي التوفيق بين اللغتين والبيئتين المرتبطتين بعامل الزمن أيضاً المتمثل فيما نسميه « روح العصر » . وحول التغييرات التي تفرض نفسها على المترجم أو التي يقررها هو نفسه في محاولة التوفيق بين البيئتين البيئة التي ينتمي إليها العمل الأصلي والبيئة الجديدة التي انتقل إليها من خلال الترجمة دارت نقاشات النقاد ودارسي الترجمة الأدبية .

في منتصف القرن الثامن عشر صدر كتاب على شكل مقالات يحمل عنوان « مقال حول مبادىء الترجمة » لمؤلفه الكساندر فريزر تاتلر . وفيه يعرض المؤلف لأهم الصعوبات التي على المترجم أن يواجهها ـ وبالرغم من صدور العديد من المقالات والبحوث حول الموضوع ذاته إلا أن هذا الكتاب يظل بمثابة « ورقة العمل » التي تجمع هذه المشكلات والتساؤلات بين دفتي كتاب حتى وإن اختلفت وجهات النظر والآراء ـ حولها بعد ذلك . وسنحاول في السطور القليلة التالية أن نثير هذه المشكلة دون محاولة الإجابة عنها ، إذ من الأفضل أن تكون في ذهن المترجم ، ثم عليه من خلال الممارسة ذاتها أن يحدد موقفه منها ، ويكاد يجمع النقاد على أنه ليس ثمة شيء اسمه الترجمة المثالية تماماً كما يقال أنه ليس ثمة شيء اسمه العمل الأدبي المثالي . وإنما المترجم شأنه شأن الأديب يبدع ، وبعد ذلك يتأتى دور النقاد والدارسين للحكم والتقويم والتحليل والتفسير . ولعل أهم هذه الصعوبات أو المشكلات التي نواجهها بكوننا مترجمين تتمثل في ثلاثة مجالات :

- الأسلوب .
- الصورة الفنية .
- الشكل .

أولاً : الأسلوب : الأسلوب مقوله كلية يصعب تحديدها وبخاصة بعد التقدم الهائل في الدراسات الأسلوبية وتخصيصها بفرع مستقل من الدراسة الأدبية ، إلا أنه يمكن القول أن الأسلوب هو مجمل الانسجام بين المكونات

اللغوية للتعبير الأدبي . ونحن لا نهتم هنا بنظرية الأسلوب أو مناهج البحث في الأسلوب الأدبي أو التفرقة بين الأسلوب الأدبي وغيره من الأساليب وإنما الذي يعنينا هو الأسلوب المميز للعمل الأدبي ، وهو ما يطلق عليه أحياناً « روح النص » أو « الإيقاع » فهناك المكون الصوتي الذي تنبه إليه الدارسون منذ زمن بعيد ويقصدون به الانسجام الصوتي بين الحروف ، إذ أن اللغة منطوقة قبل أن تكون مكتوبة . وقد يتميز العمل الأدبي بأداء صوتي معين (شعر علي محمود طه وأبي القاسم الشابي وكتابات طه حسين مثلاً في اللغة العربية) . وهناك دراسات حول الأداء الصوتي في أشعار ميلتون على سبيل المثال . ثم هناك المكون اللفظي ويعنون به اختيار الكلمات ، وغلبة بعض الألفاظ على العمل الأدبي أو التناسب بين الأسماء والأفعال والصفات . ودلالة هذا كله في تكوين العمل الأدبي . بل أن الأسماء التي يعطيها الكاتب لشخصياته في الرواية أو المسرحية لها دلالتها ومغزاها في بنية العمل ، ولعلنا نلاحظ هذا بوضوح في أسماء الشخصيات في الأعمال العربية . ثم هناك مجموعات الكلمات والأنساق المختلفة في الربط بينها من حيث التقدم والتأخير والخروج عن المألوف وتأثير كل ذلك في البنية الكلية للأسلوب المميز للعمل الأدبي . ثم هناك مشكلة الوضوح والغموض والتي يعدها البعض سمة جوهرية للأسلوب الأدبي وأيضاً قضية اللهجات المحلية وتعبيرها عن الروح القومية وأيضاً قضية الترادف . وطبيعي لا يسمح المجال هنا بتناول موقف المترجم والترجمة من كل قضية من هذه القضايا على حدة ، فهذه القضايا تحتاج إلى كتاب لمعالجتها وليس مقدمة وسنعرض لكل واحدة منها عند الممارسة ذاتها .

ولكن القضية الجوهرية بالنسبة للمترجم هي أن المكونات الصوتية واللفظية والتركيبية للأسلوب مرتبطة ارتباطاً عضوياً باللغة القومية للعمل الأدبي عبر امتدادها الزماني والمكاني ، « فكل لفظة مهما كانت بسيطة في استخدامها مرتبطة بتداعيات متداخلة من المعاني وإيحاءات تاريخية وثقافية و « حضارية » والأديب المبدع يكون على وعي بهذا كله ، ومن تفاعله مع هذا التراث اللغوي يخرج بأسلوبه المتميز ، فهو « فردي » في جانب منه و « جماعي » من جانب آخر .

وتصبح المشكلة أمام المترجم الأدبي هي كيفية نقل هذه المكونات الأسلوبية في سماتها « الفردية » و« الجماعية » من لغة إلى لغة أخرى ـ وهذا يتطلب منه أن يكون ناقداً أدبياً مقارناً وأديباً مبدعاً في الوقت ذاته قبل أن يقدم على ترجمة عمل أدبي.

وتتفاوت المكونات الأسلوبية والتقنيات من كاتب إلى آخر ، ففي أدنى درجة لها حين يهتم الكاتب بأفكاره ومعانيه أكثر من أي شيء آخر حتى أنه يقترب في كتابته من الأسلوب العلمي التحليلي الذي لا يمثل عقبة كبيرة في نقلها من لغة إلى أخرى مثلما نجد في أسلوب إميل زولا وأتباعه من أصحاب المدرسة الطبيعية في الأدب والتي عنيت أساساً بتحليل الطبيعة الإنسانية وتحليلها بأسلوب يقترب كثيراً من المنهج العلمي . وكذلك الشأن في معظم الروايات البوليسية التي تقوم في أساسها على الإثارة والتشويق واللغز دون اهتمام كبير بالتقنيات الأسلوبية ويتدرج التعقيد الأسلوبي من كاتب إلى آخر حتى يصل إلى درجة كبيرة من التطرف بحيث تضع المترجم أمام خيار صعب للغاية فهو إما أن يلتزم حرفياً بالنص الأصلي فتتحطم سفينته على صخرة الأمانة الحرفية ، إذ سيخرج بنص مترجم غير مفهوم أو مستساغ في بيئته الجديدة . وأما أن يلتزم بأنماط لغته وتقنياتها الأسلوبية ومن ثم نخرج بنص فقد أهم سمة مميزة للعمل الأصلي . وبذلك تتحطم سفينته في كلتا الحالتين . ويكاد يجمع النقاد على أن رواية « بولسيوس » للروائي الإيرلندي جيمس جويس خير مثال للتطرف أو التميز الحاد في استخدام التقنيات الأسلوبية . ولعل من المفيد الإطلاع على التجربة القاسية الممتعة لأحد مترجميها والتي حكاها في صورة مقال نشر في المجلة السنوية للأدب المقارن في العام (١٩٧٤) . وقد رأيت أن أورد في الصفحات التالية أيضاً نصاً من هذه الرواية لنتعرف ـ ولو من بعيد ـ على بعض هذه الصعوبات.

ثانياً : الشكل : إذا كان الأسلوب بقضاياه العديدة يمثل تحدياً كبيراً أمام المترجم الأدبي ويجعله في تفاعل مستمر مع النص الأصلي ، ويدخله في عملية مستمرة من اتخاذ القرارات وتحديد موقفه من هذه القضايا حتى يخرج بترجمة جيدة أو قريبة من ذلك ، فإن الشكل ـ ويتعلق بالشعر خاصة ـ يمثل

الصخرة الصماء التي يكاد من المستحيل أن يناطحها المترجم أو يحاول النفاذ من خلالها مهما بلغت كفاءته.

ولقد احتلت هذه القضية جانباً كبيراً من اهتمام منظري الترجمة ونقادها وتفاوتت آراؤهم وتعددت ـ من الناحية التنظيرية ـ فمنهم من يرى ترجمة القصيدة نثراً نظراً لاستحالة نقل الشكل والإيقاع . ويرد آخر أنه لا بد من ترجمة الشعر إلى شعر وإلا فقدت القصيدة المترجمة جوهرها ، ويذهب ثالث إلى أنه لا بد من التطابق بين القصيدة وترجمتها شكلاً ومضموناً إذا كان لنا أن نسميها ترجمة حقيقية.

إلا أن أغلب الدارسين يجمعون تقريباً على استحالة نقل الشكل والإيقاع من لغة إلى لغة أخرى . فالشكل الخارجي والإيقاع الداخلي للقصيدة ـ كما يفسر أحد الباحثين ـ مرتبط ارتباطاً عضوياً ببنية اللغة وتشكيلها من حيث طبيعة المقاطع والنبر مما لا يترك مجالاً كبيراً لتصرف الكاتب المبدع فضلاً عن المترجم . وقد تتفاوت اللغات في التقارب أو التباعد من حيث الإيقاع ولكن يظل لكل لغة إيقاعاتها الخاصة بها إلى جانب قوالبها وأشكالها الشعرية . فإذا حاول الكاتب المبدع الخروج عليها وتطويعها قسراً لإيقاع مختلف وشكل دخيل فإن نتاجه يظل غريباً مشوهاً لا تكتب له الحياة . ومن ثم لا بد أن يبحث المترجم عن بديل أو مقابل في الشكل والإيقاع مستمد من لغته وموازياً لإيقاع القصيدة الأصلية ، وبذلك ينتقل النقاش من قضية المطابقة الشكلية والإيقاعية لتدور حول ما إذا كان البديل الذي اتخذه المترجم من بيئته اللغوية وتراثه الشعري مكافئاً أو غير مكافىء للإيقاع والشكل في القصيدة الأصلية أم غير مكافىء ، إذ أن المعيار في الترجمة لا يقوم على مبدأ المطابقة في الشكل والإيقاع بين الأصل والترجمة وإنما يقوم أساساً على مدى أحداث الترجمة التأثير على قارئها الذي كان يحدثه النص الأصلي على قارئه ، وإلا لما كان هناك داع للترجمة.

ويتناول أحد الباحثين قضية البديل في مقال قيم تحت عنوان : « أشكال ترجمة الشعر وترجمة الشكل الشعري » ، فيرى أن هناك القصيدة التي تمثل « الشعر » بكل مكوناته اللغوية الأسلوبية والشكلية المتمثلة في الوزن والإيقاع

والتافيه والقالب . ثم هناك « ما بعد القصيدة » ويعني به التناولات التي تلي عملية إبداع القصيدة وخروجها إلى النور في صورتها المتكاملة . فإذا وضعنا القصيدة في مركز لنصف دائرة يمكننا أن نعد سبع تناولات لها هي :

١ ـ المقال النقدي عنها المكتوب بلغتها .

٢ ـ المقال النقدي عنها المكتوب بلغة أخرى .

٣ ـ ترجمتها النثرية ، وهذه التناولات الثلاثة تعد « تفسيرات » نقدية للقصيدة « ذاتها وفي الجانب الآخر هناك :

١ ـ القصيدة التي تثيرها هذه القصيدة .

٢ ـ القصيدة المنظومة حول هذه القصيدة .

٣ ـ القصيدة التي تنظم محاكاة للقصيدة.

وهذه التنازلات الثلاثة تعد إبداعات شعرية ، بذواتها ، ثم هناك بين المجموعتين تناول سابع يجمع بين « التفسير » و « الإبداع الشعري » وهو الترجمة الشعرية للقصيدة الأصلية.

ثم يميز بين هذه الفعاليات فيرى أن كاتب المقال النقدي بلغة القصيدة في الوقت الذي يتوجب عليه فيه حل مشكلة « التفسير » فإن اللغة تساعده لأنه يتحرك في نفس النظام اللغوي الذي تقوم عليه القصيدة . أما التناول الثاني فيشترك مع السابق في أن الكاتبين حرين في التناول واستخدام المادة الأدبية ، فقد يطيلان في مقالهما أو يدخلان معلومات غير أدبية أو خارجة عن نطاق القصيدة للتدليل على صحة التفسير . وهذا التناول الثاني يشترك مع التناولين الثالث والرابع في أن الكاتب في هذه الحالات الثلاث « ينقل » القصيدة إلى نظام لغوي مختلف مع تقديم تفسير نقدي للقصيدة . ومع أن التناول الثالث يتفق مع التناولين الأولين في استخدام النثر إلا أنه يتفق مع الرابع من حيث الموضوع والمادة الأدبية المستخدمة إذ يقتصر الموضوع على القصيدة الأصلية ، وتحديد المادة الأدبية أيضاً بما جاء في القصيدة الأصلية ولكن التناول الرابع يتفق مع بقية التناولات في كونها جميعاً « إبداعات شعرية » ومن ثم يتطلع ناظمو هذه التناولات من الرابع إلى السابع إلى أن تكون « قصائدهم » قائمة بذواتها وتستحق كل منها أن تكون في مركز الدائرة ويدور حولها التناولات السبعة السابقة.

وفي الوقت ذاته تختلف القصيدة الرابعة عن الثلاث التالية لها بكونها مقيدة بشكل معين وطول معين وحدود موضوع معين ولما كانت هذه القصيدة الرابعة أيضاً تجمع بين التفسير النقدي والإبداع الشعري في الوقت ذاته فإنها تمثل قالباً أدبياً قائماً بذاته يمكن أن نسميها قصيدة ما بعد القصيدة.

ونظراً للطبيعة الخاصة لهذه القصيدة الجديدة بكونها « ترجمة » لقصيدة أخرى و « إبداعاً شعرياً » في الوقت ذاته فإنها تجمع بين رافدين يلتقيان فيها : رافد نابع من القصيدة الأصلية ومرتبط بالتراث الشعري وتقاليده في تلك اللغة ، ورافد آخر نابع من التراث الشعري وتقاليده في لغة المترجم . وينتج عن تلاقي الرافدين في ذهن المترجم توتر لا ينشأ بهذه الحدة على الأقل - في الترجمات الأخرى - وهذا التوتر بين الرافدين هو في الحقيقة جوهر ترجمة القصيدة الشعرية ، ويثور السؤال حول موقف المترجم من هذا التوتر ؟.

لقد اختلف موقف المترجمين من هذه القضية . فمن الطبيعي أن يتحاشى بعض المترجمين هذه المشكلة وبخاصة حين يستحيل التوفيق أو الامتزاج بين الرافدين ويخرجون بترجمة « نثرية » يصرف فيها المترجم جهدة إلى نقل المضمون حرفياً كلمة كلمة وسطراً سطراً أو نقل المعنى في مجمله ، وبذلك يترك الشكل والأيقاع جانباً ، وفي هذه الحالة يمكن أن نسمي الترجمة « قصيدة بلا شكل » . أما إذا أراد أن يعطي ترجمته شكلاً وإيقاعاً فإنه قد يلجأ إلى واحد من الخيارات الآتية :

١ - محاولة «محاكاة» الشكل والإيقاع للقصيدة الأصلية . ولا تعني المحاكاة هنا « التطابق » بين الشكلين فلقد أثبتت التجارب عبر التاريخ وفي مختلف اللغات أن التطابق الكامل بين الأشكال في مختلف اللغات هو من قبيل المستحيل . ومهما يفعل المترجم في تطويع لغته وقسرها للشكل الدخيل فستظل ثمة فروق بينهما . لقد حدث هذا في الترجمة من اليونانية إلى الإنجليزية ومن اللاتينية إلى الفرنسية وأيضاً من العربية والفارسية . ومن ناحية أخرى نلاحظ أن هذا الاختيار يتم في الفترات التي يضعف فيها الشعور نحو الأشكال القومية ، ويسود شعور بالتمرد على الأشكال المتوازنة وتكون « محاكاة » الأشكال الأجنبية من باب التجريب في سبيل

التجديد وإثراء الأدب القومي ».

٢ ـ أن يقوم المترجم بدراسة الارتباط بين الشكل والمضمون في القصيدة الأصلية ومن ثم يحاول أن يستخدم شكلاً « مناظراً » في لغته القومية، ويكون له نفس الدور والارتباط بالمضمون، وهذا أكثر وضوحاً في اللغات الأوروبية منه في اللغة العربية مثلاً، إلا إذا وافقنا على النظرية القائلة بتخصيص سمة معينة ووظيفة خاصة لكل وزن من الأوزان العربية (موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس).

٣ ـ أن يعمد المترجم إلى التعمق في المضمون وتمثله بصورة جيدة، وبذلك يترك المضمون يوجهه في اختيار الشكل، بل ويفرضه عليه وفي هذه الحالة يصبح المضمون هو نقطة الإنطلاق للمترجم وليس العكس مثلما هي الحال مع الخيارين السابقين.

٤ ـ وأخيراً هناك الاتجاه الرابع وهو أن ينسى المترجم شكل القصيدة الأصلية ومضمونها، ويختار الشكل الذي يصب فيه أفكاره ووجدانه بعيداً عن مؤثرات الشكل والمضمون في القصيدة الأصلية. وربما كان هذا الاتجاه هو أكثرها شيوعاً بين مترجمي الشعر الشكليين في الوقت الحاضر.

وربما كانت هذه الأساليب في الترجمة الأدبية « الشكلية » موضوعاً يستحق دراسة نقدية مستقلة وصفاً وتحليلاً في ترجمة الأعمال الأدبية الأجنبية إلى اللغة العربية.

ثالثاً : الصورة الفنية : طبيعي أننا لسنا هنا بصدد الحديث عن الصورة الفنية ومحاولة تعريفها أو تناول وظيفتها في العمل الفني أو عرض أنواعها وأشكالها فلهذا كله مجاله ومكانه في كتب النقد المتخصصة، وربما اكتفينا هنا بذكر أن الصورة الفنية تمثل أحد العناصر الجوهرية في مكونات العمل الأدبي وبخاصة في مجال الإبداع الشعري. وفي الوقت ذاته يؤكد نقاد الأدب على مسألة مهمة هي أن تكوين الصورة الفنية عملية في غاية التعقيد والتركيب. وتمثل هذه العملية تفاعلاً عميقاً بين الفنان المبدع ـ وبخاصة عندما يكون كبيراً ـ وبين العناصر اللغوية التي يتعامل معها. يقرر أحد النقاد أن الصورة

الفنية « تنبع من النبض القوي والمستمر لدى الشاعر نحو إبداع الحياة أو من محاولة الشاعر إضفاء الحياة من ذاته هو على أشياء خارجة عنه فاقدة للحياة . إنها عملية المزج بين الحدس الروحي لدى الشاعر والإدراك الحسي للوجود الخارجي . وهذه العملية المعقدة تدور كلها في إطار الرموز اللغوية التي يتعامل معها وفيها الشاعر الفذ ويحركها الحدس والخيال.

فاللغة قد تمد الكاتب المبدع بمخزون هائل من الصور التي ترسبت في أعماق وجدانه والوجدان الجماعي لبني قومه . وقد يعمد الكاتب أحياناً إلى التغيير والتعديل في هذه الصور الموروثة لتتوافق مع حدسه الداخلي وفي محاولته إيجاد علاقات جديدة بين العناصر المكونة للصورة وأحياناً قد تساعد الكاتب على تكوين الصورة التي استعصت عليه . هذا فضلاً عن الصور التي قد يتوصل إلى ابتداعها وإليه تنسب.

ومن هنا كانت الصعوبة الشديدة عند ترجمة الصور الفنية ونقلها من بيئة لغوية وثقافية معينة إلى عناصر لغوية وبيئة ثقافية مغايرة ، وتزداد الصعوبة كلما اتسعت الشقة بين الثقافتين . وأول صعوبة يقابلها المترجم هي تلقائية التوصل إلى الصورة عند الكاتب المؤلف وعدم تلقائيتها عند المترجم . وثانيها أن الصورة في أغلب أشكالها مرتبطة برموز تراثية وثقافية معينة.

ماذا يعني « البعير المعبد » أو « عيون المها » للقارىء الإنجليزي مثلاً وفي المقابل ماذا يفهم القارىء العربي لكلمة مثلاً وخير مثال على هذا التفاوت في دلالة الصورة من ثقافة إلى أخرى يتمثل في دلالة الألوان.

وهذه الصعوبة في نقل الصورة الفنية من لغة ى أخرى ربما كانت السبب في الأخطاء الكثيرة في الترجمة . فهناك المترجم الذي يتجاهل الصورة كلية ويتركها دون ترجمة وبخاصة حين توحي بدلالة مغايرة لما توحي به في البيئة الجديدة.

وقد يلجأ المترجم إلى شرح الصورة مثل ترجمة « كان يسمع ضحك السكون في منتصف الليل » إلى « ضحك أحد الأشخاص ».

وقد يأتي المترجم بصورة قديمة مستهلكة قريبة من الأذهان بدلاً من

صورة جديدة مبتدعة مثل ترجمة صورة شكسبير عندما ينصح أخ أخته بأن « تظل بعيدة عن قذيفة الرغبة وخطرها » إلى « يجب أن تلجمي مشاعرك ».

والصعوبة ذاتها تواجهنا عند ترجمة التعبيرات الاصطلاحية والأمثال الشعبية من لغة إلى أخرى . بل أن الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية قد تكون أكثر تغلغلاً في اللغة والوجدان الجماعي في بيئة معينة حتى ليستحيل نقلها نقلاَ مباشراً إلى لغة أخرى . وهذا موضوع قائم بذاته.

وتؤكد هذه الصعوبات على حقيقة مهمة ملازمة لحركة الترجمة وهي أن المترجم في كل لحظة مطالب باتخاذ قرارا فيما يتعلق بكل قضية من هذه القضايا ، ولا بد أن يكون هناك دافع ومبرر مقنع وراء اتخاذه للقرار الصائب الذي يراه وشأنه في ذلك شأن الأديب المبدع ثم يترك الأمر بعد ذلك للنقاد.

دعاء قبل الميلاد

إلهي ، أنا لم أولد بعد ،
اسمعني
لا تدع الخفاش ماصّ الدماء أو الجرذ أو الفقمة
أو الغول بكلكله
تقترب مني .
أنا لم أولد بعد ،
واسني
أخاف أن يحيطني الجنس البشري بحيطان عالية
وبمخدرات قوية يخدرني
وبأكاذيب مقنعة يضللني
وعلى سفود أسود يشويني
وفي حمامات الدم يدحرجني
. . .

الأرض الباردة ترقد تحتي

شيلي

— ١ —

رقدت الأرض الباردة تحتي
وفوقي لمعت السماء الباردة
ومن حولي ، وبصوت مثل الصقيع
من كهوف الثلج وحقول الجليد
تدفقت أنفاس الليل مثل الموت
تحت القمر الساطع.

— ٢ —

كان السور الشتوي أسود
لا نرى الحشيش الأخضر
واستقرت الطيور على صدر الشوك العاري
وعلى جانب الطريق التفت جذورها
فوق الشقوق التي أحدثها الصقيع .
. . .

من الراعي المولّه إلى محبوبته

تعالي
عيشي معي ، وكوني حبيبتي
سنحقق كل ما تعطيه التلال والوديان
البساتين والحقول
والجبال الجرداء
من مسرات .

هنا سنجلس على الصخور
نراعي الرعيان يطعمون قطعانهم
على شطئان الجداول
وعلى تساقط مياهها تتغنى الأطيار بأعذب الألحان
. . .

كتبت في باكورة الربيع

سمعت آلافا من الألحان المتناغمة
بينما جلست مسترخياً في خميلة
في تلك الحال الحلوة حين
تجلب الأفكار البهيجة أفكاراً حزينة.

ربطت الطبيعة بأعمالها اللطيفة
روح الإنسان التي تسري بداخلي
وكثيراً ما أحزن قلبي
أن أفكر فيما فعله الإنسان بالإنسان.

إلى القمر

أشاحب أنت من التعب
تصعد في السماء وتلقي نظرة إلى الأرض
متجولاً بلا رفيق

. . . .

على غصن شتوي
وقف طائر أرمل ينعي وليفه
الريح المتجمدة تزحف من فوق
والجدول المتجمد يسري من تحت

. . . .

أذكرني

أذكرني حين أذهب بعيداً
بعيداً في الأرض الصامتة
عندما لا تستطيع الإمساك بيدي .

ما إن أستدير لأرحل حتى أستدير لأبقى
أذكرني عندما لا تعود تحدثني
يوم بعد يوم عن مستقبلنا الذي رسمت
فقط أذكرني ، فقط أذكرني .

أنطوان تشيكوف
٨٦٠ ـ ١٩٠٤

تعرض قصص تشيكوف القصيرة ومسرحياته شخصيات ومواقف واقعية . كتب إلى أخيه ذات مرة يقول : « لا تخترعْ آلاماً لم تجربها . . . إن كذبة في قصة لهي أملّ مائة مرة من كذبة في محادثة عادية » .

ولد تشيكوف في روسيا وكان جده من عبيد الإقطاع المحررين . عمل كاتباً في مخزن والده للبقالة ، ونال منحة لدراسة الطب في جامعة موسكو . ولكي يساعد في نفقات دراسته أخذ يكتب قصصاً فكاهية للمجلات . وبالرغم من أنه نال بكالوريوس الطب سنة ١٨٨٤ كرس معظم وقته للكتابة . وبعد المجموعة الأولى من قصصه القصيرة ، نشرت مجموعته الثانية عندما كان سنه ستة وعشرين عاماً .

كتب تشيكوف أكثر من أربعمائة قصة قصيرة ، واثنتي عشرة مسرحية عن الشعب الروسي وحياته . وتعدّ مسرحيتيه « الأخوات الثلاث » (١٩٠١) ، و « بستان الكرز » (١٩٠٤) اللتين كتبهما في آخر أيامه وهو مريض بالسلّ ، رائعتيه الفنيتين .

الرهان

كان أحد أمسيات الخريف . وكان رجل المال يخطو جيئة وذهاباً في حجرة مكتبه ويتذكر كيف أنه منذ خمسة عشرة عاماً أقام حفلاً ذات مساء في الخريف . كان هناك الكثيرون من الأذكياء ، والكثير من الأحاديث الشيقة ، وكان معظم الضيوف ، ومنهم رجال الصحافة والفكر ، يعارضون عقوبة

الإعدام . فقد رأوا أن هذا الشكل من العقاب قد عفى عليه الزمن وغير أخلاقي وغير مناسب للدول المسيحية . وفي رأي بعضهم ينبغي أن تستبدل عقوبة الموت في كل حال بعقوبة السجن مدى الحياة.

قال مضيفهم رجل المال : « إني لا أوافقكم ، وأنا لم أجرب عقوبة الموت أو السجن مدى الحياة ، ولكن إذا كان للمرء أن يميز مسبقاً فإنني أرى عقوبة الإعدام أكثر أخلاقية وأكثر إنسانية من السجن مدى الحياة . أن عقوبة الإعدام تقتل الشخص في الحال بينما السجن مدى الحياة يقتل الشخص قتلاً بطيئاً . أي الجلادين أكثر إنسانية ، الجلاد الذي يقتلك في الحال أم الجلاد الذي يسحب الحياة منك خلال العديد من السنين ؟ .

أجاب أحد الضيوف : « كلاهما غير أخلاقي ، إذ لكليهما نفس الغاية ـ أخذ الحياة . أن الدولة ليست الرب . وليس من حقها أن تأخذ ما لا تستطيع إعادته عندما تريد » .

وكان من بين الضيوف محام صغير السن ، شاب في الخامسة والعشرين من عمره . وعندما سئل عن رأيه أجاب :

« أن الحكم بالإعدام والحكم بالسجن مدى الحياة كلاهما غير أخلاقي ، ولكن إذا كان عليّ أن أختار بين عقوبة الإعدام والسجن مدى الحياة فإنني بالتأكيد سأختار الثانية . أن الحياة على أية حال أفضل من فقدها كلية » .

ثارت مناقشة حيّة . وفجأة استولت الإثارة على رجل المال الذي كان أصغر سناً وأكثر عصبية آنذاك ، خبط على المائدة بقبضته وصاح في الشاب :

« هذا ليس صحيحاً ، إني أراهنك بمليوني روبل على أنك لن تمكث في الحبس الإنفرادي خمس سنوات » .

أجاب الشاب : « إذا كنت جاداً حقيقة فإني أقبل الرهان ، ولكنني لن أمكث لخمس سنوات وإنما خمس عشرة سنة » .

صاح رجل المال : « خمس عشرة ؟ موافق . أيها السادة : إني إراهن بمليونين » .

قال الشاب : « اتفقنا ، أنت تراهن بملايينك ، وأنا أراهن بحريتي ! ».

وهكذا عقد هـذا الرهـان الطائش الأحمق . وفـرح رجل المـال الذي أفسدته ودللته الملايين التي لا يستطيع عدها ، بهذا الرهـان . وعلى العشاء أخذ يهزأ من الشاب ، وقال :

« فكر جيداً في الأمر أيها الشاب ما دامت هناك فرصة . أن مليونين بالنسبة لي أمر تافه ، ولكنك ستخسر ثلاثاً أو أربعاً من أجمل سنوات عمرك . أقول ثلاثاًأو أربعاً لأنك لن تمكث أكثر . ولا تنس ، أيها الشاب البائس ، أن الحبس الاختياري أقسى بكثير من الحبس الإجباري . أن التفكير في أن لك الحق في أن تخرج إلى الحرية في أية لحظة سيسمم وجودك كله في السجن ، إني آسف لك ».

والآن تذكر رجل المال كل هذا وهو يخطو جيئة وذهاباً ، وسأل نفسه : « ماذا كان الهدف من هذا الرهان ؟ وما الفائدة من فقدان هذا الرجل خمس عشرة سنة من عمره ، وفقداني مليوني من الروبلات ؟ هل ستثبت أن الإعدام هو أفضل أو أسوأ من السجن مدى الحياة ؟ لقد كان الأمر كله حماقة وبدون معنى . كانت المسألة من جانبي نزوة رجل طائش ، ومن جانبه مجرد طمع في المال . . . ».

ثم تذكر ما حدث بعد ذلك في تلك الأمسية . فقد تقرر أن يقضي الشاب سنوات أسره تحت رقابة صارمة في أحد المساكن الموجودة في حديقة رجل المال . وتمّ الاتفاق على أنه خلال الخمسة عشر عاماً يجب ألا يتخطى عتبة المسكن أو يرى أي إنسان أو يسمع صوت إنسـان أو يتلقى أية خـطابات أو صحف . ويسمح له بـآلة مـوسيقية وكتب ، وكتـابة رسـائل ، وشـرب النبيذ والتدخين . وطبقاً لشروط الاتفاقية تكون علاقته الوحيدة بالعالم الخارجي عن طريق نافذة صغيرة تعمل خصيصاً لهذا الغرض . ويستطيع أن يحصل على أي شيء يطلبه : كتب ، موسيقى ، خمر ، وغيرها بأية كمية يرغبها ، وذلك عن طريق كتابة طلب ، ولكن يمكنه الحصول عليها فقط من خلال النافذة . وقد تضمنت الاتفاقية جميع التفصيلات وكل صغيرة تجعل سجنه سجناً انفرادياً

تماماً . وتطلبت من الشاب أن يمكث هناك خمسة عشر عاماً بالتمام تبدأ من الساعة الثانية عشرة في الرابع عشر من نوفمبر ١٨٧٠ وتنتهي في الثانية عشرة ١٤ نوفمبر ١٨٨٥ . وأن أقل محاولة من جانبه لكسر هذه الشروط ، ولو قبل الموعد المحدد بدقيقتين ، تحرر رجل المال من الالتزام بدفع المليونين له .

وخلال العام الأول من الحبس الإنفرادي ، وكما يمكن للمرء أن يحكم من رسائله المختصرة ، عانى السجين بشدة من الوحدة والاكتئاب . وكان يمكن سماع صوت البيانو بصورة مستمرة ليلاً ونهاراً من مسكنه . ورفض الخمر والدخان . كتب يقول أن الخمر تثير الغرائز ، والغرائز هي أسوأ عدو للسجين ، وإضافة إلى أنه ليس هناك أوحش من تناول خمر جيد وعدم رؤية أحد . وأفسد الدخان الهواء في حجرته . وخلال العام الأول كانت الكتب التي طلبها كتباً خفيفة بصورة عامة ، روايات بحبكات عاطفية معقدة ، وقصصاً مثيرة وخيالية ، وهكذا .

وفي العام الثاني كان البيانو صامتاً في المسكن ، وطلب السجين فقط موسيقى كلاسيكية . وفي العام الخامس كانت الموسيقى تسمع ثانية ، وطلب السجين خمراً . وذكر الذين كانوا يراقبونه عبر النافذة أنه خلال هذا العام كله كان لا يعمل شيئاً سوى الأكل والشرب والاستلقاء على السرير ، وأحياناً يتثاءب ويتحدث بغضب إلى نفسه . ولم يقرأ كتباً . وأحياناً كان يجلس في الليل ليكتب ، كان يقضي الساعات في الكتابة ، وفي الصباح يمزق ما كتبه . وسمع أكثر من مرة يبكي .

وفي النصف الثاني من العام السادس بدأ السجين بحماس تعلم اللغات والفلسفة والتاريخ . وألقى بنفسه كلية في هذه الدراسات ـ لدرجة أن رجل المال كان يستطيع بالكاد تلبية طلباته من الكتب . وخلال أربع سنوات أمكن تزويده بستمائة مجلد تلبية لطلبه . وحدث في تلك الأثناء أن تلقى رجل المال الخطاب التالي من سجينه :

« سجاني العزيز ، أكتب لك هذه السطور في ست لغات . أعرضها على أناس يعرفون اللغات ، وأطلب منهم قراءتها ، فإذا لم يجدوا غلطة واحدة أرجو

إطلاق طلقة واحدة في الحديقة . وهذه الطلقة ستعلمني أن جهودي لم تذهب عبثاً . أن العباقرة في كل العصور ومن جميع الأقطار يتحدثون لغات مختلفة ولكن الشعلة ذاتها تتوهج في داخلهم جميعاً . آه لو أنك تعلم كم من السعادة العلوية تستشعرها روحي الآن من كونها قادرة على فهمهم جميعاً ! » وتحققت رغبة السجين ، وأمر رجل المال بإطلاق طلقتين في الحديقة .

ثم ، وبعد السنة العاشرة ، جلس السجين ساكناً إلى المائدة لا يقرأ شيئاً سوى الكتاب المقدس . وعجب رجل المال لأمر ذاك الرجل الذي أتقن في أربع سنوات ست لغات واستوعب ما يزيد على ستمائة مجلد متخصص ثم ينفق سنة تقريباً على كتاب صغير سهل التناول . وبعد الكتاب المقدس جاء دور الفقه وتواريخ الدين .

وخلال السنتين الأخيرتين من الحبس الإنفرادي قرأ السجين عدداً هائلاً من الكتب بدون تمييز . ففي وقت كان مشغولاً بالعلوم الطبيعية ، ثم لا يلبث أن يطلب دواوين بايرون أو شكسبير . وكانت هناك في الوقت ذاته طلبات لكتب عن الكيمياء ، ومدخل إلى الطب ، ورواية ، ورسائل في الفلسفة أو اللاهوت . وكانت قراءاته تصور رجلاً يسبح في البحر إلى جانب سفينته المحطمة ، ويحاول إنقاذ نفسه بالتشبث مرة بأحد الألواح ثم بآخر.

تذكر رجل المال كل هذا وفكر :

« غدا وفي الساعة الثانية عشرة سيستعيد حريته . وطبقاً لاتفاقنا يجب أن أدفع له مليونين . وإذا دفعت له فستكون النهاية بالنسبة لي ، وسأتحطم كلية » .

قبل خمسة عشر عاماً كان لا يستطيع عدّ ملاينه ، والآن كان يخشى أن يسأل نفسه عما إذا كانت ديونه أكبر من أرصدته . فلقد أدت مراهناته اليائسة في بورصة المال ومضارباته الطائشة ، والاستثارة التي لم يستطع التغلب عليها حتى مع تقدم العمر ، أدت بالتدرج إلى نقصان ثروته . وأصبح المليونير المتكبر والواثق من نفسه والجريء ، رجل مال من مرتبة متوسطة يرتعش لأدنى ارتفاع أو هبوط في استثماراته . غمغم الرجل العجوز وهو يمسك برأسه في يأس :

« اللعنة على الرهـان ! لماذا لم يمت الـرجل ؟ إنـه فقط في الأربعين . أنه سيأخذ آخر قرش معي ، وسيتزوج ، ويتمتع بالحياة ، وسيراهن في سوق المال بينما أنظر إليه في حسد مثل الشحاذ ، وسأسمع منه كل يوم نفس الجملة : إني مدين لك بالسعادة في حياتي ، دعني أساعدك ، لا ، إن هذا كثير ! إن السبيل الوحيد للنجاة من الإفلاس والمهانة هو موت ذلك الرجل ! » .

. . .

القسم الثالث
من دراسات المستشرقين
للثقافة العربية الإسلامية



أبو حيّان التوحيدي :

أبو حيان التوحيدي علي بن محمد بن العباس (والراجح أنه لقب بالتوحيدي نسبة إلى نوع من التمر يعرف بهذا الاسم) : أديب وفيلسوف من أعيان القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) ، وفي مسقط رأسه روايا فيقال أنه ولد في نيسابور ويقال في شيراز ، ويقال في واسط ويقال في بغداد ، ولا شك أن ذلك كان من بين سنتي ٣١٠ و ٣٢٠ هـ (٩٢٢ - ٩٣٢ م) .

وفي بغداد درس أبو حيان النحو على السيرافي والرمّاني ، والفقه الشافعي على أبي حامد المرواروذي وأبي بكر الشاشي ، كما أنه كان يحضر مجالس شيوخ الصوفية ، وكان يحترف مهنة النسخ ويتكسب منها .

ويقال في فقرة مشكوك فيها (انظر السبكي والصفدي والذهبي وابن حجر) أن الوزير المهلّبي المتوفى سنة ٣٥٢ هـ (٩٦٣ م) قد اضطهده لما قال به من رآه تتسم بالزندقة ، وكان أبو حيان في مكة ٣٥٣ هـ (٩٦٤ م ، « انظر الأمتاع والمؤانسة » جـ ٢ ، ص ٧٩ ، كتاب البصائر ، مخطوط في كمبردج ، ورقة رقم ١٦٧) ، وفي الرّي سنة ٣٥٨ (٩٧١ م ، ياقوت : إرشاد الأريب ، جـ ٢ ، ص ٢٩٢ في بلاط أبي الفضل بن العميد المتوفي سنة ٣٦٠ هـ ٩٧٠ م) . ونتبيّن من كتابه « المقابسات » (ص ١٥٦) أنه حضر سنة ٣٦١ هـ (٩٧١ م) مجالس الفيلسوف يحيى بن عديّ في بغداد . وفي الريّ جرّب حظه مع الوزير أبي الفتح ابن العميد المتوفى سنة ٣٦٦ هـ

(٩٧٦ م) ووجّه إليه رسالة محكمة الصنعة . ونستدل من مشاعر السخط التي أحس بها حيال هذا الوزير على أنه لم ينل منه الكثير . واستخدمه ابن عبّاد نسّاخاً منذ سنة ٣٦٧ هـ (٩٧٧ م) ، ولكنه لم يصب شيئاً من النجاح قط في هذه المرة أيضاً ، ولا شك أن معظم السبب في هذا الإخفاق يرجع إلى شكاسة خلقه وشعور يخامره بالاستعلاء (مثال ذلك أنه أبى أن يضيّع وقته في نسخ مجموعة رسائل مولاه الضخمة) وأخيراً استغنى عن خدماته ، وأحس أبو حيان بأنه قد أسيئت معاملته فانتقم لنفسه برسالة رسم فيها بقلمه صورة هزلية بارعة لكل من أبي الفتح ابن العميد وابن عباد (ذم ، أو مثالب أو أخلاق ، الوزيرين ، وقد أورد ياقوت مقتطفات وافية منها ، جـ ١ ص ٢٨١ ، حـ ٢ ، ص ٤٤ وما بعدها ، ٢٨٢ وما بعدها ، ٣١٧ وما بعدها ، جـ ٥ ، ص ٣٥٩ وما بعدها ، ٣٩٢ وما بعدها ، ٤٠٦) .

وكانت المدة ما بين سنتي ٣٥٠ و ٣٦٥ هـ (٩٦١ - ٩٧٥ م) هي التي صنف فيها مجموعته في الأدب المسماة « بصائر القدماء » أو « البصائر والذخائر » . . . الخ في عشرة مجلدات (المجلدات من ١ - ٤ في مكتبة مسجد الفاتح باستانبول ، الأرقام ٣٢٩٥ - ٣٢٩٩ ، والمجلدان الأول والثاني في كمبردج رقم ١٣٤ ، وفي جار الله ، استانبول ، وفي ما نشستر رقم ٧٦٧ ، وثمة مجلدات لم يتحقق منها في مكتبة عمومية : استانبول ، رامبور ، جـ ١ ، ص ٣٣٠ ، أمبر وزيانا ؟) .

والراجح أنه وجّه في الريّ إلى مسكويه المسائل التي أجاب عنها مسكويه في رسالته « الحوال والشوامل » . ولما عاد أبو حيان إلى بغداد في نهاية عام ٣٧٠ هـ (٩٨٠ م) أوصى به زيد بن رفاعة وأبو الوفا البوزّجاني المحاسب خيراً لدى ابن سعدان (كنّي بذلك نسبة إلى منصبه وهو مفتش الجيش : « العارض » ، انظر الروذراورى : ذيل تجارب الأمم ، ومن ثم جاء اللبس الذي وقع فيه ابن القفطي والمؤلفون المحدثون) . وقد بدأ أبو حيان يكتب لابن سعدان كتاب الصديق والصداقة الذي لم يتم ذلك إلا بعد ثلاثين سنة . وكان يؤم بانتظام في هذا العهد مجالس (مجالس حضرها سنة ٣٧١ هـ - ٩٨١ م وانظر المقابسات ، ص ٢٤٦ ، ٢٨٦) الرجل الذي أثر فيه أعظم الأثر

ونعني به أبا سليمان المنطقي ، وقد كان أبو سليمان هو ملهمه الأكبر وخاصة في المسائل الفلسفية بل في كل موضوع آخر يمكن تصوّره.

وقد ظلّ أبو حيان من حاشية الوزير الملازمين يحضر استقبالاته المسائية حيث كان عليه أن يجيب الوزير عن مسائل مختلفة أشد الخلاف من لغوية إلى أدبية إلى فلسفية إلى ثرثرة تدور في البلاط وأسمار في الأدب . (وكان أبو حيان في كثير جداً من الأحيان يردد في هذه المسائل آراء أبي سليمان الـذي كان يعيش في عزلة ولا يغشى هذه المجالس).

وقد نزل أبو حيان على رجاء أبي الوفاء المحاسب فجمع لأمتاع أبي الـوفاء سجلاً بسبعة وثلاثين مجلساً من هـذه المجالس سمّاه « الأمتاع والمؤانسة » (طبعة أحمد أمين وأحمد الزين ، القاهرة سنة ١٩٣٩ ـ ١٩٤٤).

وفي سنة ٣٧٥ هـ (٩٨٥ ـ ٩٨٦ م) سقط ابن سعدان وقتل ، وبدا أن ابن حيان بقي بلا مولى ولا راع (كتب لأبي القاسم المـدلجي وزير صمصام الـدولـة بشيراز سنـة ٣٨٢ ـ ٣٨٣ هـ ـ ٩٩٢ ـ ٩٩٣ م كتاب المحاضـرات والمنـاظرات ، وقـد ذكر يـاقوت في إرشـاد الأريب شـواهـد منـه ، جـ ١ ، ص ١٥ ، جـ ٣ ص ٨٧ ، جـ ٥ ، ص ٣٨٢ ، ٤٠٥ ، جـ ٦ ، ص ٤٦٦) .

ولا نعرف عن خريف حياة أبي حيان إلا القليل ، وقد كان فيما يظهر يعيش في فاقه ، وفي هذه السنين المتأخـرة صنّف « المقابسـات » (بومبـاي سنة ١٣٠٦ هـ ، القاهرة سنة ١٩٢٩ ، وكلتا الطبعتين حـافلتان بـالأخطاء) . وهي مجموعة من مائة حديث وستة في موضوعات فلسفية مختلفة ، والمتحدث الأول هنا هو أبو سليمان أيضاً ، ولكنه يظهر فيها أيضاً سـائر أعضـاء الحلقة الفلسفية ببغداد.

والمقابسات والأمتاع والمؤانسة كنزان من كنوز المعرفة عن الحياة العقلية المعاصرة ، ولا شك في أنهما سوف يثبتان فيهما التي لا غنى عنها في تكوين صورة لمذاهب فلاسفة بغداد.

وفي آخر أيام أبي حيان عمد إلى كتبه فأحرقها مبرراً ذلك بالأعمال الذي كتب عليه أن يعيش رازحاً تحت أثقاله عشرين سنة .

وقد اشتكى مثل هذه الشكوى في مقدمة رسالته « الصديق والصداقة » (طبعت هي ورسالة صغيرة أخرى في فائدة العلم باستانبول سنة ١٣٠١ هـ) التي اتمها سنة ٤٠٠ هـ (١٠٠٩ م).

ويزعم دليل لقرافة شيراز (شدّ الأزار عن حطّ الأوزار ، ص ١٧) أن قبر أبي حيان التوحيدي (ويجعل هذا دليل اسمه مع ذلك أحمد بن العباس ، يشاهد في شيراز ويحدد وفاته بسنة ٤١٤ هـ (١٠٢٣ م).

وقد كان أبو حيان من أصحاب الأساليب في العربية ، يعجب بالجاحظ أشد الإعجاب حتى أنه كتب في مدحه رسالة خاصة هي « تفريط الجاحظ ، (روى منها ياقوت شواهد في جـ ١ ، ص ١٢٤ ، جـ ٣ ، ص ٨٦ ، جـ ٤ ، ص ٥٨ ، ٦٩ ، ابن أبي الحديد : شرح نهج البلاغة ، جـ ٣ ، ص ٢٨٢) ورغبة أبي حيان في تقليد هذا العلم من أعلام النثر العربي واضحة جليّة.

وتتجلّى عبقرية أبي حيّان بأجلى بيان في تلك الفقرات من كتبه التي يرسم فيها الشخصيات . أما عن عقائده فإنه لم يكن له فيما يبدو أي مذهب أصيل ، إذ لا يخفى تأثره بمذهب أبي سليمان الأفلاطوني المحدث الذي كان يشترك فيه مع معظم فلاسفة بغداد المعاصرين الآخرين . وقد أظهر أبو حيان مثل غيره من أفراد هذه الحلقة ، اهتماماً بالتصوّف ، ولكن هذا الاهتمام لم يبلغ حدّاً يجعلنا نسلكه في عداد الصوفية بحق . ويضم كتابه « الإشارات الإلّهية ، (طبعة عبد الرحمن بدوي ، القاهرة سنة ١٩٥١) « دعوات وعظات وإشارات عارضة فحسب لمصطلحات الصوفية » . « وقد قرن أبو حيان بابن الراوندي والمعري على اعتبار أنهم من زنادقة الإسلام (Four. Roy. As. Soc ، سنة ١٩٠٥ ، ص ٨٠) ولكن كتبه التي بقيت لا تكاد تبرر هذا القول ».

أبو تمام :

« أبو تمّام » حبيب بن أوس : شاعر عربي من أصحاب المجاميع الشعرية ، يذكر ابنه تمام أنه ولد عام ١٨٨ هـ (٨٠٤ م) ، وفي قول عن أبي تمام نفسه أنه ولد عام ١٩٠ هـ - ٨٠٦ م (انظر كتاب أخبار أبي تمام ، ص ٢٧٢ - ٢٧٣ م) في بلدة «جاسم» بين دمشق وطبرية . ويروي ابنه أنه توفي سنة ٢٣١ هـ (٨٤٥ م) ، وفي رواية آخرين أن وفاته كانت في الثاني من المحرم سنة ٢٣٢ هـ (٢٩ أغسطس سنة ٨٤٦ م ، انظر الكتاب المذكور) ، وشاعرنا أبوه نصراني اسمه « ثاذوس » (ثديّوس ، ثيودوسيوس ؟) كان خمّاراً بدمشق ، وغيّر ابنه اسم أبيه فجعله « أوس » (كتاب أخبار أبي تمام ، ص ٢٤٦) ، ولفّق لنفسه نسبة تصله بقبيلة طيّيء » ، وسخر شعراء به من أجل هذه النسبة وقالوا في هجائه أبياتاً (أخبار أبي تمام ، ص ٢٣٥ - ٢٣٨) ، على أن هذه النسبة حازت فيما يظهر القبول من بعد ، ومن ثم كان يقال لأبي تمام في كثير من الأحيان . الطائي أو الطائي الكبير . وقضى شبابه مساعداً لنسّاج في دمشق (ابن عساكر ، جـ ٤ ، ص ١٩) ، ثم شخص إلى مصر وأخذ يقتات من سقي الناس بالمسجد الجامع ، على أنه آنس أيضاً فرصة لدراسة الشعر العربي وقواعده . ومن العسير أن تستعيد بدقة التواريخ التي مرّت بها مراحل حياته ، وهذا يصدق على كل حال حتى تثبت الوقائع التي ذكرت في شعره وسير الرجال الذين مدحهم ثباتاً لا بلبلة فيه ، وقد جاء في رواية أنه نظم مدائحه الأولى بدمشق في محمد بن الجهم أخي الشاعر علي بن الجهم

(الموشح ص ٣٢٤) . على أن هذه الرواية يتعذر الأخذ بصحتها ، لأن محمداً هذا لم يقمه المعتصم والياً على دمشق إلا سنة ٢٢٥ هـ فحسب (خليل مردم بك في مقدمته لديوان علي بن الجهم ، ص ٤) ، ويقول الشاعر نفسه (كتاب أخبار أبي تمام ، ص ١٢١) أن أول شعر قاله كان بمصر في مدح صاحب الخراج عيّاش بن لهيعة (البديعي ، ص ١٨١) . ولكن عياشاً خيّب ظنّه فرد له الصاع ، كما جرت الحال في كثير من الأحوال ، بقصائد في هجائه (البديعي ، ص ١٧٤ وما بعدها) . ويروي الكندي في كتابه عن ولاة مصر وقضاتها (Egypt and judges of Egypt governers ، طبعة غست Guest ، ص ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٨٦ ، ١٨٧) بعض أبيات لأبي تمام تشير إلى حوادث وقعت في مصر بين سنتي ٢١١ ـ ٢١٤ هـ.

وعاد أبو تمام من مصر إلى الشام ، وإلى هذا الوقت ترجع فيما يظهر قصائد المدح والهجاء التي قالها في أبي المغيث موسى ابن إبراهيم الرافقي . ولما عاد المأمون من حملته على الروم (٢١٥ ـ ٢١٨ هـ) سعى إليه أبو تمام مرتدياً زي البدو الذي كان يؤثره طوال حياته ، وقدم إليه قصيدة ، إلا أنها لم ترق للخليفة لأنه وجد أنه ممّا خالف طبيعة الأشياء أن يقول بدوي شعراً في حياة الحضر(أبو هلال العسكري ، ديوان المعاني ، جـ ٢ ، ص ١٢٠) . وربما كان هذا الوقت هو الذي اتصل فيه البحتري الشاب بشاعرنا في حمص (أخبار أبي تمام ، ص ٦٦ ، وانظر ص ١٠٥).

وبلغ أبو تمام مرتبة الشهرة أول ما بلغ وأصبح معروفاً بين الناس في خلافة المعتصم ، ولمّا دمرت عمّورية (انظر هذه المادة) سنة ٢٢٣ هـ (٨٣٨ م) بعث به قاضي القضاة أحمد بن أبي دؤاد المعتزلي (انظر هذه المادة) إلى سرّ من رأى ليمثل بين يدي الخليفة . وتذكّر الخليفة صوت الشاعر الأجش ، وكان قد سمعه بالمصيصة ، فلم يسمح له بالمثول في حضر ته إلا بعد أن استوثق أنه قد صحب معه راوياً حسن النشيد (أخبار أبي تمام ، ص ١٤٣ ـ ١٤٤)، وهنالك أخذ أبو تمام يتبوأ مكانته كأشهر مداح في عصره. ولم تقف قصائده عند مدح الخليفة بل تجاوزت ذلك إلى مدح أكابر أعيان زمنه ، ومن بين هؤلاء أحمد بن أبي دؤاد ، وإن كان أغضبه إلى حين بقصيدة

كان فيها المديح لعرب الجنوب الذين تنتسب إليهم قبيلة طيىء وانتقص من قدر عرب الشمال الذين كان قاضي القضاة يربط نسبه بهم . ولم يكن بدّ من أن يقول الشاعر قصيدة أخرى في مولاه يعتذر بها عن هذه السقطة حتى يردّه إلى سابق عطفه (أخبار أبي تمام ، ص ١٤٧ وما بعدها) وثمة شخصيات أخرى مدحها أبو تمام نذكر منها على سبيل المثال : القائد أبا سعيد محمد بن يوسف المروزي الذي كان أبلى بلاء حسناً في حرب الروم وفي الحملات التي شنّت على بابك الخرّمي ، وابنه يوسف الذي قتله الأرمن سنة ٢٣٧ هـ وهو يلي أمر أرمينية ، وأبا دلف القاسم العجلي المتوفى سنة ٢٢٥ ، وإسحق بن إبراهيم المصعبي صاحب جسر (أي صاحب الشرطة) بغداد من سنة ٢٠٧ إلى سنة ٢٣٥ هـ ، وكان الحسن بن وهب كاتب الوزير محمد بن عبد الله الزيات من المعجبين بأبي تمام خاصة.

وارتحل أبو تمام عدة مرات ليزور ولاة الأقاليم أمثال والي الجبل محمد بن الهيم (أخبار أبي تمام ، ص ١٨٨) ، وخالد بن يزيد وإلى أرمينية في خلافة الواثق المتوفى سنة ٢٣٠ هـ (أخبار أبي تمام ص ١٨٨ وما بعدها) وغيرهما . وكان شخوصه إلى عبد الله بن طاهر في نيسابور أشهر رحلاته . على أنه لم ينل من عبد الله ما كان يرجوه من عطاءكما أن الجوّ البارد لم يلائمه فأسرع بالعودة أدراجه ، ولكن الثلج احتجزه في همذان فاستغل الوقت المتاح له وصنّف أشهر دواوينه « الحماسة » مستعيناً بمكتبة أبي الوفاء بن سلمة . وقد عنى الحسن ابن وهب بأبي تمام قبل وفاة الشاعر بنحو سنتين فولّاه بريد الموصل . ويظن أن الفيلسوف الكندي تنبّأ له بالموت المبكر من شدة الفكر (ومن الواضح أن ابن خلكان قد نقل عن الصولي ، ومع ذلك فإن الفقرة المناسبة قد سقطت ، وانظر أخبار أبي تمام ، ص ٢٣١ - ٢٣٢) . وفي الموصل أدركت المنية أبا تمام . وقد بنى أبو نهشل بن حميد ، أخو محمد الذي هلك سنة ٢١٤ هـ في الحملة على بابك ، قبة على قبر أبي تمام زارها ابن خلكان . وكان أبو تمام أسمر طوالاً يرتدي زي الأعراب حلو الكلام فصيحاً ، منكر الصوت جداً ، يعاني حبسه قليلة في لسانه ولذلك فإن شعره كان ينشده راويه صالح (أخبار أبي تمام ، ص ٢١٠).

وتتناول قصائد أبي تمام الحوادث التاريخية الهامة مثل فتح عمورية ، والحملة على بـابك وقتله سنـة ٢٢٣ هـ (٨٣٧ - ٨٣٨ م) وقتل الأفشين سنة ٢٢٦ هـ (٨٤٠ م) الذي كان الشاعر نفسه مدحه من قبل ، وغير ذلك ، وتكمّل القصائد في نواح معينة رواية المؤرخين (انظر الطبري : The reign of al-Mu'tasim ترجمة وتعليق مارتن E. Martin ، نيو هافن سنة ١٩٥١ ، الفهرس: M. Canard Les allusions à la guerre byzantine chez les Poètes: A.A. Vassiliev 'La Dynastie d'Amorium, chap.1 Byzance et les Arabes بروكسل ، سنة ١٩٣٥ ، ص ٣٩٧ - ٤٠٣).

وقد اختلفت الآراء في القيمة الجمالية لشعر أبي تمام حتى في حياته ، قال الشاعر دعبل ، الذي كان يخشى من سلاطة لسانه ، أن شعر أبي تمام ثلثه سرقة ، وثلثه غث ، وثلثه صالح (أخبار أبي تمام ، ص ٢٤٤) ، وقال تلميذه البحتري الذي كان يقدره أعظم التقدير ، أن جيّد شعر أبي تمام خير من جيده « ورديء البحتري خير من رديئه (أخبار أبي تمام ، ص ٦٧) ، وكان الشاعر علي بن الجهم المتوفى سنة ٢٤٩ هـ (أخبار أبي تمام، ص ٦١ - ٦٢) صديقاً لأبي تمام معجباً به ، وإلى هذا الشاعر ترجع الرواية التي تنبئنا بحضور أبي تمام لأول مرة اجتماع الشعراء في القبة المعروفة بهم من جامع بغداد (تاريخ بغداد ، جـ ٨ ، ص ٢٤٩ نقلاً عن المعاني ابن زكريا ، ديوان علي بن الجهم ، المقدمة ، ص ٦ - ٧) ».

وبعد موت أبي تمام بزمن طويل كتبت المقالات في مدحه والقدح فيه ، ونوقشت في هذه المقالات سرقاته الأدبية أيضاً ، من ذلك أن أبا العباس أحمد ابن عبيد الله القطربلّي عابه (كتاب الموازنة ، ص ٥٦) ، ومدحه أبو بكر محمد الصولي الذي يعدّ كتابه أخبار أبي تمام بلا شك أقدم المصادر عن حياته وأكثرها تفصيلاً . ويجب أن نضيف إلى المدافعين عنه : المرزوقي المتوفي سنة ٤٢١ هـ الذي صنّف « كتاب الانتصار من ظلمة أبي تمام » (انظر Oriens سنة ١٩٤٩ ، ص ٢٦٨) ، والقاضي أبا الحسن علي الجرجاني في كتابه « الوساطة بين المتنبّي وخصومه » (صيداء سنة ١٣٣١ ، ص ٥٨ وما بعدها) ، والآمدي المتوفي سنة ٣٨١ هـ في كتابه « الموازنة بين الطائيين أبي تمام

والبحتري » (استانبول سنة ١٢٨٧ هـ ، الترجمة التركية بقلم محمد ولد ، استانبول سنة ١٣١١ هـ) يزن محاسنه ومعايبه ، أما المرزباني المتوفى سنة ٣٨٤ فإنه يجنح إلى إبراز معايبه في كتابه « الموشّح » (القاهرة سنة ١٣٤٣ هـ ، ص ٣٠٣ ، ٣٢٩) ، ويدفع الشريف المرتضى في كتابه « الشهاب في الشيب والشباب » (استانبول سنة ١٣٠٣ هـ) المآخذ التي أخذها عليه الآمدي ، ويستطيع القارىء الحديث أن يتتبع نقد القدماء.

وفي قصائد أبي تمام ترد الأخيلة البارعة التي قررت شهرته جنباً إلى جنب مع كثير مما لا ترتاح له النفس ، وله ولع بالألفاظ الغريبة بل وبالتراكيب المفتعلة ، المضنية في كثير من الأحيان التي عانى في شرحها الراسخون في العربية . وترهق قارئه تجسيدات غير موفقة لأفكار مجردة واستعارات متكلفة متصيدة غير مقنعة تتوالى عليه كثيراً في عدة أبيات متصلة حتى يقع على صورة شعرية بارعة ، أضف إلى ذلك نزوع من الشاعر مؤسف إلى الجناس والجمع بين المتناقضات في تبرير محكم ، (عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، طبعة Ritter ، ص ١٥).

وقد جمع الصولي ديوان أبي تمام مرتباً على أحرف الهجاء ، وجمعه علي بن حمزة الأصفهاني حسب الموضوعات ، وكذلك نقله إلينا السكّري oriens سنة ١٩٤٩ ، ص ٢٦٨) وغيره . ونشر في طبعات غير جيدة في القاهرة سنة ٢٩٩ هـ ، وفي بيروت سنة ١٨٨٩ ، ١٩٠٥ ، ١٩٢٣ ، ١٩٣٤ . ونشر ماركوليوث فهرساً له في J.R.A.S سنة ١٩٠٥ ، ٧٦٣ ـ ٧٨٢ . ولم تطبع بعد الشروح العديدة التي لا غنى عنها بحال لفهم شعره ، وهي الشروح التي كتبها الصولي ، والمرزوقي ، والتبريزي وابن المتوفى (أخبار أبي تمام ، المقدمة ، ص ٨ ، philologika: Ritter جـ ١٣ في oriens سنة ١٩٤٩ ، ص ٢٦٦ ـ ٢٦٩ ، حاجي خليفة تحت ديوان أبي تمام . وإسماعيل باشا : إيضاح المكنون في ذيل على كشف الظنون ، جـ ١ ، استانبول ، سنة ١٩٤٥ ، ص ٤٢٢) . (ويطبع الآن في القاهرة شرح التبريزي ، جـ ١ ، سنة ١٩٥٢).

ولأبي تمام بالإضافة إلى ديوانه مجاميع شعرية أخرى ، أشهرها مجموع

من « المقطّعات » لشعراء أقل من ذلك صيتاً ، جمعه وقت إن كان محتجزاً في همذان ، وهو ديوان الحماسة . نشره مع شرح التبريزي فريتاغ (Hamasac Garnara: G. Freytage Teblist: schains بـون سنة ١٨٢٨ ، الترجمة اللاتينية ١٨٤٧ - ١٨٥١ م) وقد أعيد طبعه بجميع أخطائه في بولاق سنة ١٢٨٤ ، وفي القاهرة سنة ١٩٣٨ ، وانظر فيما يتعلق بشروحه العديدة بروكلمان (كتابه المعروف ، جـ ١ ، ص ١٣٤ وما بعدها) ، وريتر (-Philogi ka H. Ritter ، ج ٣ في oriens سنة ١٩٤٩ ، ص ٢٤٦ - ٢٦١) . وحاجي خليفة (كشف الظنون ، مادة حماسة) ، وإسماعيل باشا (إيضاح المكنون ، جـ ١ ، ص ٤٢٢) . ولا يزال مخطوطاً من مجاميع الشعر الأخرى التي جمعها ابن تمام : « الحماسة الصغرى » أو « الوحشيات » (انظر oriens ، سنة ١٩٤٩ ، ص ٢٦١ - ٢٦٢) وهي لا تنطبق على أية اختيارات ذكرها الآمدي ، « اختيار الشعراء الفحول » وهو في مشهد (انظر مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ، جـ ٢٤ ، ص ٢٧٤) ، ونحن لا نعرف من المجاميع الأخرى إلا أسماءها : « الاختيارات من شعر الشعراء ومدح الخلفاء وأخذ جوائزهم » (الفهرست ، ص ١٦٥ ، معاهد التنصيص ، ص ١٨) ، الاختيارات من أشعار القبائل (الفهرست) «الاختيار القبائلي الأكبر» (الموازنة ، ص ٤٣) ، « اختيار المقطّعات » ويبدأ بالغزل (انظر المصدر المذكور) ، « الاختيار من أشعار المحدثين » (المصدر المذكور) ، وكذلك يستقى منه « نقائض جرير والأخطل » طبعة صلحاني ، بيروت سنة ١٩٢٢) .

أبو حنيفة النعمان :

« أبو حنيفة النعمان » بن ثابت ، متكلّم ، فقه ، وهو رأس المدرسة الحنفيّة (انظر هذه المادة) ، مات سنة ١٥٠ هـ (٧٦٧ م) عن سبعين عاماً . لذا فإن مولده كان حوالي سنة ٨٠ هـ (٦٩٩ م).

ويقال أن جدة زرطي كان عبداً جلب من كابل إلى الكوفة ، وأطلق سراحه واحد من قبيلة عربية من تيم الله بن ثعلبة ، وغدا هو وأحفاده على هذا من موالي تلك القبيلة ، وكان أبو حنيفة يلقب أحياناً التيمي . ولا يعرف عن حياته إلا القليل جداً ، فلا نعرف غير أنه عاش في الكوفة خزاز يبيع الخز ، ومن المؤكد أنه حضر مجالس الدرس لحمّاد بن سليمان المتوفي سنة ١٢٠ هـ الذي كان يدرّس الفقه الديني في الكوفة ، وربما حضر بمكة في ذهابه للحج مجالس عطاء بن أبي رباح المتوفي سنة ١١٤ هـ أو ١١٥ هـ . ويجب أن نتداول بحذر الإثبات الطويلة التي دوّنها من ترجموا له بآخرة عن الثقات الذين يقدّر أنه سمع عنهم الأحاديث ، وبعد موت حمّاد أصبح أبو حنيفة عمدة الثقات في مسائل الفقه بالكوفة والممثل الرئيسي لمدرسة الكوفة الفقهية . وقد جمع حوله عدداً كبيراً من خاصة المريدين الذين لقّنهم مذهبه . ولم يل القضاء أبداً . ومات في السجن ببغداد حيث دفن . وفي سنة ٤٥٩ هـ (١٠٦٦ م) ، بنيت على قبره قبة . ولا يزال الحي الذي حول الضريح يسمى الأعظميّة ، وكان الإمام الأعظم هو اللقب الشائع لأبي حنيفة.

وقد سبقت قصة سيرته على أن الخليفة العباسي المنصور أشخصه إلى

عاصمته الجديدة التي بناها وأراد أن يوليه قضاءها وأنه سجنه لأبائه الصريح ، وثمة رواية أخرى تقول أن الوالي الأموي يزيد ابن عمر ابن هبيرة الذي كان عاملاً لمروان الثاني عرض عليه من قبل قضاء الكوفة وضربه بالسياط مرة ومرة ليقبل ، ولكن دون جدوى . وهذه وشبيهاتها من قصص قصد بها القاء ضوء على حكاية أبي حنيفة في السجن ، وأن الإمام يجب ألا يكون قاضياً . وإن بدا هذا غريباً في نظر الأجيال المتأخرة ، والصحيح ـ فيما يرجح ـ أنه قد يكون ورّط نفسه بتلميحات ليس فيها احتراس وقت فتنة العلويين : النفس الزكيّة وأخيه إبراهيم سنة ١٤٥ هـ ، فأشخص إلى بغداد وسجن هناك (الخطيب البغدادي جـ ١٣ ، ص ٣٢٩) .

وأبي حنيفة نفسه لم يضع تصنيفاً ما في الفقه ، ولكنه ناقش تلاميذه آراءه وأملاها عليهم . وبعض مصنفات تلاميذه هؤلاء هي من ثم الأصول المعتمدة للمذهب الحنفي ، وخاصة كتاب : « اختلاف أبي حنيفة وابن أبي ليلى » ، و « الرد على سير الأوزاعي » لأبي يوسف ، و « الحجج » ، وشرح موطأ مالك للشيباني ، (والإسناد المعول عليه : الشيباني ، عن أبي يوسف ، عن أبي حنيفة ، الذي تردد في كثير من أعمال الشيباني ، دالاً على أنه يمثل وحدة الصلة العامة بين التلميذ وشيخه ، ليس يغني شيئاً في هذا الخصوص) إذ أن القول بأن أبا حنيفة تلقى عن حمّاد يرجع أساساً إلى آثار أبي يوسف وآثار الشيباني ، وأن الموازنة بين خلف أبي حنيفة وبين سلفه تمكننا من أن نقدر ما حققه في تطوير الفكر الإسلامي فقهاً وعقيدة .

والفكر الفقهي لأبي حنيفة أرقى كثيراً من هذا الذي كان لمعاصره ابن أبي ليلى (المتوفى سنة ١٤٨ هـ) الذي كان يلي قضاء الكوفة في زمانه .

أما عنه وعن التفكير الفقهي المعاصر في الكوفة بصفة عامة فإن أبا حنيفه كان له فيما يظهر شأن الواضع لأسس النظرية التي حققت تقدّماً كبيراً في الفكر الفقهي الاصطلاحي ، وبعده عن القضاء جعله أقل تقيداً من ابن أبي ليلى بمقتضيات التطبيق ، كما كان في الوقت نفسه أقل تثبتاً لبعده عن الاسترشاد بما يقيده من يمارس القضاء ، ومذهب أبي حنيفة بصفة عامة مذهب متكامل منسق

من حيث منهجه ، وفيه الكثير جداً من الأفكار الفقهية الجديدة الصريحة حتى أن جزءاً كبيراً منها قد وجدت فيه مآخذ أنكرها تلامذته . ولا يتميّز فكره الفقهي بأنه كان أوسع أفقاً في أساسه من فكر معاصريه الأكبر منه سنّاً ، وأكثر أخذاً به من فكرهم فحسب ، بل كان أيضاً أرقى اصطلاحاً في أحكامه وتحوطه ولطف نظرته.

والطابع الغالب على الفكر الفقهي بصفة عامة عند أبي حنيفة هو الأنعام في التعقل . مما يجعل هذا التفكير يشوبه في كثير من الأحيان شيء من الأناة والتأرجح مع قلّة عناية بالتطبيق . وقد اعتمد أبو حنيفة على الرأي والقياس ، لم يجاوز في ذلك الحد المألوف عند مدارس الفقه الأخرى في زمانه ، وقد جرى على نهج ممثل المذاهب الأخرى ، كآراء أهل المدينة ، فكان مثلهم قليل الميل إلى العدول عن مذهب السلف بالنسبة لأحاديث الآحاد ، وهي الأحاديث التي بدأت تشيع في الفقه الإسلامي في حياة أبي حنيفة في النصف الأول من القرن الثاني للهجرة.

ولمّا أصبحت هذه الأحاديث من المسلّمات لدى المعنيين بالتحديث بفضل ما جاء به الشافعي بعد ذلك بجيلين اتّخذ أبو حنيفة لأسباب وقعت اتفاقاً كبشاً للفداء على اعتبار أنه يعارض الأحاديث النبوية ، كما اتخذ كذلك كبشاً للفداء لقوله بالرأي في المذاهب الفقهية القديمة ، ولكثير من الأقوال التي نسبت إليه وصادفت هوى من نفوس الناس الذين جاءوا من بعده.

وكان الخطيب البغدادي المتوفى سنة ٤٦٣ هـ (١٠٧١ م) هو لسان تلك النزعة المعادية لأبي حنيفة . وكان مما نقد أيضاً الحيل الفقهية التي نمّاها أبو حنيفة في المسلك المألوف حين تدليله الفقهي الاصطلاحي ، ولكن هذه الحيل أصبحت بعد من خصائص شهرته

وقد كان لأبي حنيفة من حيث هو متكلّم أيضاً ، أثر كبير ، فهو أصل مأثور عام من الفقه العقائدي ، يعنى عناية خاصة بأفكار جماعة المسلمين والمبدأ الذي وحدها وهو السنّة ، وبجمهور المؤمنين الذين يتبعون طريقاً وسطاً ويتجنبون التطرف ، ويعتمد على الكتاب أكثر من اعتماده على البراهين

العقلية ، وهذا المأثور يمثله كتاب « العالم والمتعلّم » الذي ينسب خطأ إلى أبي حنيفة ، و« الفقه الأبسط » الذي نشأ بين تلامذة أبي حنيفة ثم في أعمال المتكلمين الحنفيين بعد ذلك ، بما فيها أقوال الطهاوي المتوفى سنة ٣٢١ هـ (٩٣٣ م) ، وتعاليم أبي الليث السمرقندي المتوفى سنة ٣٨٣ هـ (٩٩٣ م) ، التي كانت دائماً كثيرة الشيوع في الملايو وأندونيسيا وفي الأراضي التي تدين بمذهب الشافعية في الفقه لا تتحوّل عنها.

وهذا المأثور العقائدي نما من أصل عام أساسه الحركة الكلامية للمرجئة (انظر هذه المادة) التي كان أبو حنيفة نفسه ينتمي إليها . والوثيقة الوحيدة الموثوق بها التي نملكها لأبي حنيفة هي في الحق رسالته إلى عثمان البتي التي نافح فيها عن آرائه الإرجائية بأسلوب مهذب (طبعت هذه الرسالة هي « والعالم والمتعلم » و« الفقه الأبسط » في القاهرة سنة ١٣٦٨ هـ - ١٩٤٩ م) ومن أسماء الكتب الأخرى التي نسبت إلى أبي حنيفة « الفقه الأكبر » الذي بيّن فنسنك أن الكتاب المعروف بالفقه الأكبر (هو دون سواه الذي ينطبق عليه ، وهذا الكتاب يوجد مطوياً في شرح نسب خطأ إلى الماتريدي (طبع تحت رقم (١) في مجموعة شروح الفقه الأكبر ، حيدر آباد سنة ١٣٢١ هـ) ويحتوي المتن نفسه على عشر مواد في العقيدة تلم بموقف أهل السنة من الخوارج والقدريّة والشيعة والجهميّة (انظر هذه المواد) ولم ترد فيها آراء ضد المرجئة ولا ضد المعتزلة (انظر هاتين المادتين) ، وهذا يدل على أن المؤلف كان من المرجئة وأنه عاش قبل ظهور المعتزلة . وجميع نظريات الفقه الأكبر (١) قد وردت أيضاً في الفقه الأبسط إلا واحدة ، والفقه الأبسط يحتوي على أقوال لأبي حنيفة في مسائل الكلام ردّاً على أسئلة وجهها إليه تلميذه أبو مطيع البلخي المتوفى سنة ١٨٣ هـ (٧٩٩ م) . ومن ثم فإن محتويات الفقه الأكبر (١) هي آراء موثوق في نسبتها إلى أبي حنيفة ، على أنه ليس ثمة ما يصبح دليلاً على أنه ألّف حقّاً المتن المختصر ، غير أن الكتاب المعروف بالفقه الأكبر (١) و« وصية أبي حنيفة » ليسا لأبي حنيفة ، ولم يستوثق بعد من صحة نسبة عدد من الرسائل الأخرى المنسوبة إلى أبي حنيفة ، ومن ثم فهي على الأقل مشكوك فيها ، والوصية الموجهة إلى تلميذه يوسف بن خالد السمتي تمثل آداب رجال

البــلاط الإيـراني ، ولا يمكن تصــوّر أنهـا من عمــل متخصص في الفقـه الإسلامي .

وقد أراد أعداء أبي حنيفة المتأخرون أن ينتقصوا من قدره فلم يكتفوا بأن رموه بالآراء المسرقة المستقاة من أقوال المرجئة ، بـل تجاوزوا ذلـك فرمـوه بجميع أصناف المبادىء المارقة التي لا يمكن أن يكون قد اعتنقها . مثال ذلك أنهم نسبوا إليه القول بأن النار ليست خالدة ، وهو قول من أقوال الجهمية التي عارضها أبو حنيفه صراحة في الفقه الأكبر ، كما نسبوا إليه أنه قال أن الخروج على الحكومة ليس فيه ما ينافي الشرع ، وهو مذهب يخالف مخالفة مباشرة ميول أبي حنيفة كما يتبيّن ذلك من العالم والمتعلم « بل لقـد رمي بأنـه من المرجئة الذين يؤمنون بالسيف (وهو أمـر مخالف لشيمتـه) وربما كـان هذا الاستنتاج اعتمد فيه على رأيه أيام فتنة النفس الزكية .

وقد برز من أعقابه في الفقه ابنه حمّاد وحفيده إسماعيل قاضي البصرة والرقّة المتوفى سنة ٢١٢ هـ (٨٢٧ م) . ونذكر من تلاميذه الأكثر أهمية زفر بن الهذيل المتوفى سنة ١٥٨ هـ (٧٧٥ م) وداود الطائي المتوفى سنـة ١٦٥ هـ (٧٨١ - ٧٨٢ م) وأبا يوسف (انظر هذه المادة) وأبا مطيع البلخي (انظر ما سبق) ، والشيلنيْ (انظر هذه المادة) وأسد ابن عمرو المتوفى سنة ١٩٠ هـ (٨٠٦ م) وحسن بن زياد اللولثي المتوفى سنة ٢٠٤ هـ (٨١٩ - ٨٢٠ م) ، وكـان يقدره أعـظم التقديـر من بين المحدثين عبـد الله بن المبارك المتـوفى سنة ١٨١ هـ (٧٩٨ م) .

وبازدياد سلطان الأحاديث جمع أتباعه ابتداء من يوسف ابن أبي يوسف أحاديث الرسول التي استشهد بها أبو حنيفة في تدليله الفقهي ، وحين أخذت الأخبار الموضوعة في الشيوع ، وهو مظهر خاص من المظاهر التي شابت الفقه الإسلامي ، زاد أيضاً عدد الأحاديث الموضوعة إلى أن قام أبو المؤيد محمد بن محمود الخوارزمي المتوفى سنة ٦٥٥ هـ (١٢٥٧ م) بجمع خمس عشرة رواية مختلفة من الأحاديث التي رواها أبو حنيفة في كتاب واحد ، هو « جامع مسانيد أبي حنيفة » (طبعة حيدر آباد سنة ١٣٣٢ هـ) ، وما نزال قادرين على أن نميّز هذه الروايات المختلفة ونقارن بينها ، ولكن ليس بينها واحدة تصح نسبتها إلى أبي حنيفة .

فهـرس

deduced from his attitude at the time of the revolt of al-Nafs al-Zak...

Among his descendants, his son Hammad and his grandson Isma'il, kadi in Basra and in Rakka (d. 212/827), distinguished them in religious law. Among his more important pupils were: Zuyar b. al-Hudhayl (d. 158/775); Dawud al-Ta'i (d. 105/781-2); Abu Yusuf (q.v.); Abu Muti' al-Balkhi (see above); Al-Shaybani (q.v.); Asad b. 'Amr (d. 190/806); Hasan b. Ziyad al-Lu'lu'i (d. 204/819-20). Among the traditionists, 'Abd Allah b. al-Mubarak d. 181/797) esteemed him highly.

Under the growing pressure of traditions his followers, starting with Yusuf, the son of Abu Yusuf, collected the traditions from the Prophet that Abu Hanifa had used in his legal reasoning. With the growth of spurious information, typical of a certain aspect of Muhammadan law, the number of these traditions grew, too, until Abu 'l-Mu'ayyad Muhammad b. Mahmud al-Khwarizmi (d. 655/1257) collected fifteen different versions into one work (Djami' Masanid Abi Hanifa, Hyderabad 1332). We are still able to distinguish and to compare the several versions, but none of them is an authentic work of Abu Hanifa.

occur also in the Fikh al-Absat, which consists of statements of Abu Hanifa on questions of theology in answer to questions put to him by his disciple Abu Muti' al-Balkhi (d. 183/799). The contents of the Fikh al-Akbar I are therefore authentic opinions of Abu Hanifa, though nothing goes to show that he actually composed the short text. But the so-called Fikh al-Akbar II and the Wasiyyat Abi Hanifa are not by Abu Hanifa. The authenticity of a number of other short texts attributed to Abu Hanifa has not yet been investigated and is at least doubtful; the Wasiyya addressed to his disciple Yusuf b. Khalid al-Sumti al-Basri represents Iranian courtiers' ethics and cannot be imagined as a work of a specialist in Islamic religious law.

The later enemies of Abu Hanifa, in order to discredit him, taxed him not only with extravagant opinions derived from the principles of the Murdji'a, but with all kinds of heretical doctrines that the could not possibly have held. For example, they ascribed to him the doctrine of the Djahmis, against whom Abu Hanifa's own tenets as expressed in the al-'Alim wa'l-Muta'allim; he even was called a Murdji'ite who believed in the sword, a contradic'io in adjecto. (This is perhaps

and the catechism of Abu al-Layth al-Samarkandi (d. 383/993) which has always been very popular in Malaya and Indonesia, in territory which in matters of religious law is solidly Shafi'i. This dogmatic tradition arose out of the popular background of the theological movement of the Murdji'a (q.v.), to which Abu Hanifa himself belonged. The only authentic document by Abu Hanifa which we possess is, in fact, his letter to 'Uthman al-Batti, in which he defends his murdji'ite views in an urbane way. (It was printed, together with the al-'alim wa'l-Muta'alim and the Fick al-Absaf, in Cairo 1368/1949). Another title that was ascribed to Abu Hanifa is the Fikh al-Akbar. Wensinck has shown that the so-called Fikh al-Akbar I alone is relevant. This exists only embedded in a commentary wrongly attributed to al-Maturidi (printed as no. 1 in Madjmu'at Shuruh al-Fikh al-Akbar, Hyderabad 1321). The text itself consists of ten articles of faith outlining the orthodox position as opposed to the Kharidjis, the Kadaris, the Shi'ites, and the Djahmis (see these articles). Propositions directed against the Murdji'a as well as against the Mu'tazila (q.v.) are lacking. This means that the author was a Murdji'ite who lived before the rise of the Mu'tazila. All but one of the theses of the Fikh al-Akbar I

made the scapegoat for the resistance to the "traditions of the Prophet" and, parallel to this, for the exercise of personal judgment in the ancient schools of law, and many sayings shocking to the later taste wree attributed to him. Al-Khatib al-Baghdadi (d. 463/1071) made himself the mouth-piece of this hostile tendency. The legal devices (hiyal) which Abu Hanifa had developed in the normal course of his technical legal reasoning, were criticized too, but they became later one of his special titles to fame (cf. Schacht, in Isl., 1926, 221 ff.)

As a theologian, too, Abu Hanifa has exercised a considerable influence. He is the eponym of a popular tradition of dogmatic theology that lays particular stress on the ideas of the community of the Muslims, of its unifying principle, the sunna, of the majority of the faithful who follow the middle of the road and avoid extremes, and that relies on scriptural rather than on rational proofs. This tradition is represented by the al-'Alim wa'l-Muta'ailim (wrongly attributed to Abu Hanifa) and by the Fikh al-Absat, which both originated in the circle of Abu Hanifa's disciples, and later by the works of Hanafi theologians theologians, inclyding the creed of al-Tahawi (d. 321/933)

of justice. Abu Hanifa's doctrine is as a rule systematically consistent. There is so much new, explicit legal thought embodied in it, that an appreciable part of it was found defective and was rejected by his disciples. His legal thought is not only more broadly based and more more thoroughly applied than that of his older contemporaries, but technically more highly developed, more circumspect, and more refined. A high degree of reasoning, often somewhat ruthless and unbalanced, with little regard for the practice, is typical of Abu Hanifa's legal thought as a whole. Abu Hanifa used his personal judgement (ra'y) and conclusions by analogy (kiyas) to the extent customary in the schools of religious law in his time; and as little as the representatives of the other schools, the Medines for example, was he inclined to abandon the traditional doctrine for the sake of "isolated" traditions from the Prophet, traditions related by single individuals in any one generation, such as began to become current in Islamic religious science during the lifetime of Abu Hanifa, in the first half of the second century A. H. When this last kind of tradition, two generations later, thanks mainly to the work of al-Shafi'i, had gained official recognition, Abu Hanifa for adventitious reasons was

for Abu Hanifa's doctrine, particularly the Ikhtilaf Abi Hanifa wa'bn Abi Layla and the al-Radd'ala Siyar al-Awza'i by Abu Yusuf, and the al-Hudjadj and the version of Malik's Muwatta' by Al-Shaybani. (The formal isnad al-Shaybani – Abu Yusuf – Abu Hanifa, that occurs in many works of al-Shaybani, designating as it does merely the general relationship of pupil and master, is of no value in this connection). For the doctrine that Abu Hanifa himself had received from Hammad, the mainsources are the al-Athar of Abu Yusuf and the al-Athar of al-Shaybani, the comparison of Abu Hanifa's successors with his predecessors enables us to assess his achievement in developing Muhammadan legal thought and doctrine. Abu Hanifa's legal thought is in general much superior to that of his contemporary Ibn Abi Layla (d. 148), the Kadi of Kufa in his time. With respect to him and to contemporary legal reasoning in Kufa in general, Abu Hanifa seems to have played the role of a theoretical systematizer who achieved a consider the progress in technical legal thought. Not being a kadi, he was less restricted than Ibn Abi Layla by considerations of practice; at the same time, he was less firmly guided by the administration

Baghdad, where he lies buried; a dome was built over his tomb in 459/1066. The quarter around the mausoleum is still called Al-A'zamiyya, al-Imam al-A'zam being Abu Hanifa's customary epithet.

The biographical legend will have it that the 'Abbasid caliph al-Mansur called him to the newly founded capital, wanted to appoint him as a kadi there, and imprisoned him because of his steady refusal. A variant makes already the Umayyad governor Yazid b. 'Umar b. Hubayra, under Marwan II, offer him the post of kadi in Kufa and
and flog him in order to make him accept it, but again without success. These and similar stories are meant to explain the end of Abu Hanifa in prison, and the fact, surprising to later generations, that the master should not have been a kadi. The truth is probably that he compromised himself by unguarded remarks at the time of the rising of the 'Alids al-Nafs al-Zakiyya and his brother Ibrahim in 145, was transported to Baghdad and imprisoned there (al-Khatib al-Baghdadi, xiii, 329).

Abu Hanifa did not himself compose any works on religious law, but discussed his opinions with and dictated them to his disciples. Some of the works of these last are therefore the main sources

Abu Hanifa Al-Nu'man B. Thabit, theologian and religious lawyer, the eponym of the school of the Hanafis (q.v.). He died in 150/767 at the age of 70, and was therefore born about the year 80/699. His grandfather Zuta is said to have been brought as a slave from Kabul to Kufa, and sat free by a member of the Arabian tribe of Taym-Allah b. Tha'laba; he and his descendants became thus clients (mawla) of this tribe, and Abu Hanifa is occasionally called Al-Taymi. Very little is known of his life, except that he lived in Kufa as a manufacturer and merchant of a kind of silk material (khazz). It is certain that he attended the lecture meetings of Hammad b. Abi 4ulayman (d. 120) who taught religious law in Kufa, and, perhaps on the occasion of a hadjdj, those of 'Ata' b. Abi Rabah (d. 114 or 115) in Mecca. The long lists, given by his later biographers, of authorities from whom he is supposed to have "head" traditions, are to be treated with caution. After the death of Hammad, Abu Hanifa became the foremost authority on questions of religious law in Kufa and the main representative of the Kufian school of law. He collected a great number of private disciples to whom he taught his doctrine, but he was never a Kadi. He died in prison in

The best known is a collection of fragments (mukatta'at) by less known poets, which he made during his involuntary halt in Hamadhan, the Hamasa. Edited with the commentary of al-Tibrizi by G. Freytag, Hamasae (Carmina cum Tebrisii scholiis, Bonn 1828, Latin transl. 1847-51, reprinted with all the errors Bulak 1284, Cairo 1938. On the numerous commentaries see Brockelmann, i, 134 ff.; H. Ritter, Philologika, iii, in Oriens, 1949, 246-61; Hadjdji Khalifa, s.v. Hamasa, and Isma'il Pasha, Idah al-Maknun, i, 422. Of the other anthologies there are preserved in manuscript the Hamasa al-sughra or al-Wahshiyyat (see Oriens, 1949, 261-2), not to be identified with any of the Ikhtiyarat mentioned by al-Amidi; and Ikhtiyar al-Shu'ara al-Fuhul in Mashhad (see MMIA, xxiv, 274). We know only the names of the remainder: al-Ikhtiyarat min Shi'r al-Shu'ara' wa Madh al-Khulafa' wa Akhdh Djawa'izihim (Fihrist, 165 Ma'ahid al-Tansis, 18); al-Ikhtiyarat min Ash'ar al-Kaba'il (Fihrist) - al-Ikhtiyar al-Kaba'ili al-Akbar and al-Ikhtiyar al-Kaba'ili (Muwazana, 23); Ikhtiyar al-Mukatta'at, beginning with ghazal (ib.); al-Ikhtiyar min Ash'ar al-Muhdathin (ib.). Also the Naka'id Djarir wa 'l-Akhtal, ed. Salhani, Beyrout 1922, derives from him.

ideas, affected, far-fetched and unconvincing metaphors harass the reader often for many verses at a stretch till he stumbles on an excellent poetical figure, Added to this is an unfortunate tendency towards paronomasia and subtly-reasoned antithesis, to which he all too frequently sacrifices the clarity and attractiveness of the phrase (cf. 'Abd al-Kahir al-Djurdjani, Asrar al-Balagha, ed. Ritter, 15). The Diwan was collected by al-Suli (alphabetically), by 'Ali b. Hamza al-Isfahani (under subjects), also handed on by al-Sukkari (Oriens, 1949, 268) and others. Unsatisfactory editions Cairo 1299, Beyrut 1889, 1905, 1923, 1934. Index by Margoliouth in JRAS, 1905, 763-82. No edition exists as yet of the numerous comtaries, absolutely indispensable for the understanding of his poetry, by al-Suli, al-Marzuki, al-Tibrizi, Ibn al-Mustawfi (Akhbar, intr. 8; H. Ritter, Philologika, xiii, in Oriens, 1949, 266-9; Hadjdji Khalifa, under Diwan Abi Tammam, and Isma'il Pasha, Idah al-Maknun fi 'l-Dhayl 'ala Kashf al-Zunun, i, Istanbul 1945, 422). (The commentary of al-Tibrizi is in course of publication in Cairo; vol; i, 1952).

Abu Tammam collected in addition several anthologies of poetry.

al-Suli, whose Akhbar Abi Tammam is at once the oldest and the most circumstantial source for the life of the poet. To his defenders must be added in addition al-Marzuki (d. 421) who wrote a kitab al-Intisar min Zalamat Abi Tammam (cf. Oriens, 1949, 268). The Kadi Abu 'l-Hasan 'Ali al-Djurdjani (d. 366/976-7) in his Wasata bayn al-Mutanabi wa Khusumih, Sayda 1331, 58 ff., and al-Amidi (d. 381) in his Muwazana bayn al-Ta'iyyayn Abi Tammam wa 'l-Buhturi, Istanbul 1287 (Turkish transl. by Mehmed Weled, Istanbul 1311) weigh up his merits and demerits. Al-Marzubani (d. 384) in al-Muwashshah, Cairo 1343, 303, 329, brings into prominence rather his weak points. Al-Sharif al-Murtada in his al-Shihab fi 'l-Shayb wa 'l-Shabab, Istanbul 1302, defends the poet against al-Amidi's strictures. The modern rêader will follow the judgement of the old criticis. Abu Tammam's kasidas contain, side by side with brilliant conceits which have established the poet's fame, much that is unpleasant. He has a pench..nt not only for queer words but also for artificial, frequently tortuous, sentence construction, the understanding of which much exercised the Arabic commentators. Unhappy personifications of abstract

1951, index, and M. Canard, Les allusions à la guerre byzantine chez les poètes Abu Tammam et Buhturi, in A. A. Vassiliev, Byzance et les Arabes, I, La dynastie d'Amorium, Bruxelles 1935, 397-403).

Even in Abu Tammam's lifetime opinions were divided upon the aesthetic merit of his poetry. The poet Di'bil, held in awe by reason of his sharp tongue, asserted that one third of his poetry was plagiarized, one third bad, one third good (Akhbar, 244). His pupil al-Buhturi, who held him in the greatest respect, thought Abu Tammam's best verse better than his own best, his bad verse worse than his own bad verse (Akhbar, 67). The poet 'Ali b. al-Djahm (d. 249; Akhbar, 61-2) was a friend and admirer of Abu Tammam. From him originates the account of Abu Tammam's first entry into the poets' hall (kubbat al-shu'ara') in the mosque of Baghdad (Ta'rikh Baghdad, viii, 249, after al-Mu'afa b. Zakariyya'; Diwan 'Ali b. al-Djahm, intr. 6-7). Long after the poet's death writings were penned both in praise of him and against him; in these works his literary "thefts" also were discussed. Abu j-'Abbas Ahmad b. 'Ubayd Allah al-Kutrabulli wrote against him (al-Muwazana, 56), in his favour Abu Bakr Muhammad

the postmastership of Mosul. The philosopher al-Kindi is supposed to have predicted an early death for him as the result of over-exertion of his intellectual faculties, shiddat al-fikr (Ibn Khallikan, apparently after al-Suli, where, however, the appropriate passage is lacking, cf. Akhbar, 231-2). It was in Mosul that Abu Tammam died. Abu Nahshal b. Humayd al-Tusi, brother of the Muhammad who fell in 214 in the campaign against Babak, had erected over his grave a dome, visited by Ibn Khallikan. Abu Tammam was dark, tall, dressed in bedouin fashion, spoke extremely pure Arabic, having at the same time a most unattractive voice and suffering from a slight impediment of speech; he accordingly had his poetry recited by his rawi Salih (Akhbar, 210).

Abu Tammam's kasidas treat of important historical events, such as the conquest of Amorium, the campaign against Babak and his execution (223/837-8), the execution of Afshin (226/840), whom he himself had previously eulogised, and many others. In certain particulars the kasidas supplement the historians (cf. al-Tabari's The reign of al-Mu'tasim, transl. and annot. by E. Marin, New Haven

b. Yusuf al-Marwazi, who had distinguished himself in the war against Byzantium and in the operations against the Khurramite Babak, and his son Yusuf, killed by the Armenians in 237 while governor of Armenia; Abu Dulaf al-Kasim al-'Idjli, d. 225; Ishak b. Ibrahim al-Mus'abi, police chief (sahib al-djisr) of Baghdad from 207 to 235. Hasan b. Wahb, secretary to the wazir Muh. b. 'Abd al-Malik al-Zayyat was a particular admirer of Abu Tammam. Abu Tammam also travelled several times to visit provincial governors, for example the governor of Djabal, Muh. b. al-Haytham (Akhbar, 188 f.), Khalid b. Yazid b. Mazyad al-Shaybani, governor of Armenia under al-Wathik, d. 230 (Akhbar, 188 ff.) and others. His journey to 'Abd Allah b. Tahir in Nishapur is the most celebrated. 'Abd Allah did not come up to his expectations in rewarding him, and the cold climate did not suit the poet, so that he quickly retraced his steps. He was held up by snow in Hamadhan, and made good use of his time in compiling with the aid of the library of Abu 'l-Wafa b. Salama the most celebrated of his anthologies, the Hamasa. Some two years before his death, Hasan b. Wahb found him the

al-'Askari, Diwan al-Ma'ani, ii, 120. At this time the young Buhturi perhaps came into contact with him in Hims (Akhbar, 66, cf. 105).

Abu Tammam first rose to fame and became generally known under al-Mu'tasim. On the destruction of Amorium in the year 223/838 (cf. 'AMMURIYYA) the Mu'tazilite chief Kadi Ahmad b. Abi Du'ad (q.v.) sent him before the caliph in Samarra. The caliph recalled the harsh voice of the poet, which he had heard in Masisa, and granted Abu Tammam an audience only after making sure that he had with him a rawi, or reciter, with a pleasant voice (Akhbar, 143-4). Then began Abu Tammam's career as the most celebrated panegyrist of his time. In addition to the caliph he eulogised in his kasidas the highest dignitaries of his epoch. One of these was Ibn Abi Du'ad, whom, however, he offended temporarily through a poem in which the South Arabs (to whom the tribe of Tayyi' belonged) were greatly extolled to the disadvantage of the North Arabs (from which the chief kadi claimed descent). An apologetic kasida had to be addressed to be patron before his reinstatement was effected (Akhbar, 147 ff.). Other personalities eulogised by him were, for example, the general Abu Sa'id Muh.

him are accurately established. According to one tradition he composed his first panegyrics in Damascus or Muh. b. Al-Djahm, brother of the poet 'Ali b. al Djahm (al-Muwashshah, 324). This, however, can hardly be correct, as this personage was only in 225 appointed governor of Damascus by al-Mu'tasim (Khalil Mardam Bek, in the preface to the Diwan of 'Ali b. al-Djahm, 4). According to the poet's own account (Akhbar, 121), he composed his first poem in Egypt for the tax-collector 'Ayyash b. Lahi'a (al-Badi'i, 181). He was, however, disappointed by him and repaid him, as often in similar circumstances, with lampoons (cf. al-Badi'i, 174 ff.). Al-Kindi (Governors and Judges of Egypt, ed. Guest, 181, 183, 186, 187) quotes some verses, of Abu Tammam referring to events in Egypt in the years 211-4. From Egypt Abu Tammam returned to Syria. At this time are to be placed, apparently, the encomia and lampoons on Abu 'l-Mughith Musa b. Ibrahim al-Rafiki. When al-Ma'mun returned from his campaign against the Byzantines (215-8), Abu Tammam, clad in the bedouin attire beloved by him all his life, offered him a kasida, which however was not to the caliph's taste, since he took exception to the fact that a bedouin should compose urban poetry (Abu Hilal

Abu Tammam Habib B. Aws, Arabic poet and anthologist According to his son Tammam he was born in the year 188/804; according to an account deriving from himself, in the year 190/806 (Akhbar, 272-3) and in the town of Djasim between Damascus and Tiberias. He died according .to his son in 231/845, according to others 2 Muharram 232/29 Aug. 846 (ibid.). His father was a Christian by name Thadhus (Thaddeus, Theodosius?) who kept a wine shop in Damascus. The son altered the name of his father to Aws (Akhbar, 246) and invented for himself a pedigree connecting him with the tribe of Tayyi'. He was mocked on the score of this false pedigree in satirical verses (Akhbar, 235-8); later, however, the pedigree appears to have found acceptance, and Abu Tammam is therefore frequently refered to as "the Tayyite" or "the great Tayyite". He spent his youth as a weaver's assistant in Damascus Ibn 'Asakir, iv, 19). Subsequently he went to Egypt where at first he earned his living by selling water in the Great Mosque, but he also found opportunity to study Arabic poetry and its rules. The exact chronology of his life is difficult to reconstruct, at all events until the happenings mentioned in his poetry and the biography of the men eulogised by

admirer of al-Djahiz, in whose praise he wrote a special treatise, Takriz al-Djahiz (quoted by Yakut, i, 124, iii, 86, vi, 58, 69; Ibn Abi'l-Hadid; Sharh Nahdj al-Balagha, iii, 282 f.), and his wish to imitate the style of the great prose-writer is evident, His talent is most apparent in the passages, frequent in his books, where he characterizes people. As for his beliefs, he does not seem to have had any original system He was obviously impressed by Abu Sulayman's Neo-platonic system, which the latter shared with most of the other contemporary Baghdad philosophers. Like the other members of the circle. Abu Hayyan also showed an interest in Sufism, but not enough to make him a regular Sufi. His al-Isharat al-Ilahiyya (ed. 'A. Badawi, Cairo 1951), "consists of prayers and homilies and only occasional references to Sufi technicalities". "Abu Hayyan was coupled with Ibn al-Rawandi and al-Ma'arri as one of the zindiks of Islam (JRAS, 1905, 80) but his extant works scarcely justify this assertion" (D. S. Margoliouth, in EI[1], s.v.).

Of the later period of his life we know very little; he evidently lived in poverty. It was in these later years that he comiled his al-Mukabasa (Bombay 1306, Cairo 1929–both very faulty editions), a collection of 100 conversations on various philosophical subjects. The chief spea is again Abu Sulayman, but there appear all the other members of the Baghdad philosophical cricle, Al-Mukabasat and al-Imta' wa'l-Mu'anasa mines of information about contemporary intellectual life and they sh prove available ofr a reconstruction of the doctrines of the Baghdad p philosophers. – Towards the end of his life Abu Hayyan burned his allegingas reason the neglect in which he had to live for twenty years In the preface to his treatise on Friendship al Sadaka wa'l-Sadik, printe together with a short treatise on the use of science, Istanbul 1301), which he finished in 400/1009, he makes similar complaints. A guide book to the cemetery of Shiraz (Shadd al-kar 'an Hatt al-Awzar, 17) claims that the tomb of Abu Hayyan al-Tawhidi (whom it calls, however, Ahmad b. 'Abbas) was to be seen in Shiraz and gives as the date of his death 414/1023.

Abu Hayyan was a master of Arabic style. He was a great

friendship, which was finished, however, only thirty years later. He frequented regularly at this epoch (lectures attended in 371/981, al-Mukanasat, 246, 286) the man who exercised the greatest influence on him namely Abu Sulayman al-Mantiki (v.p.) who was his main oracle, especially on philosophical matters, but also on every other conceivable subject,. Ibn Sa'dan was appointed by Samsam al-Dawla as his vizier in 373/983. Abu Hayyan remained an assiduous courtier of the vizier, attending his evening receptions where he had to answer the vizier's questions on the most varied topics of philology, literature, philosophy, court – and literary gossip. He very often reproduces the views of Abu Sriayman - Who lived in retirement and did not attend the court – on the matter in question). At the request of Abu 'l-Wafa' the mathematician, he compiled for his perusal a record of thirty-seven of these sessions, under the title of al-Imta' wa'l-Mu'inasa (ed. A. Amin and A. al-Zayn, Cairo 1939 44). In 375/985-6 Ibn Sa'dan fell and was execited; and Abu Hayyan apparently remained without a patron. (He wrote for Abu 'l-Kasim al-Mudlidjf, vizier in Shiraz for Samsam al-Dawla in 382-992-3, al-Muhadarat wa l Munazarat; quotations in Vakut i, 15, iii, 97 v, [illegible], 405, vi, 466)

anything but a success, owing, no doubt, mainly to his own difficult character and sense of superiority (he for example refused to waste his time" in copying the bulky collection of his master collection of his master's epistles), and was finally given his dismissal. He felt himself badly treated and avenged himself by a pamphlet containing brilliant caricatures of both Abu 'l-Fath b. al-'Amid and Ibn 'Abbad (Dhainm – or Mathalih or Akhlak – al-Wazirayn; considerable extracts in Yakut, I, 281, ii, 44 ff., 282 ff., 317 ff.; v, 359 fl 392 ff., 400 f.). It was in the period between 350-65/961-75 that he composed his anthology of adab, entitled Basa'ir alEudami', also called Al-Basa'ir wa'l-Dhakha'ir, etc.) in ten volumes (vols. i-v in Fatih (Istanbul), 1295-9; It was probably in Rayy that he addressed to Miskawayh the questions which the latter answered in his al-Hawamil wa'l-Shawamil. After his return to Baghdad, at the end of 370/980 he was recommended by Zayd b. Rifa'a and bu l-Wafa' al-Husdhani, the mathematician, to Ibn Sa'dan (also called, after his function as an inspector of the army, al-'Arid–cf. al Rudhrawari, Dhayl Tadjarib al-Umam, 9; hence the confusion in Ibn al-Kuti and in modern authors). For him he started his book

Abu Hayyan al-Tawhidi, 'Ali b. Muh. B. Al-'Abbas (probably called al-Tawhidi after the sort of dates called tawhid), man of letters and philosopher of the 4th/10th century. The place of his birth is given either as Nishapur, Shiraz, Wasit or Baghdad; its date must be placed between 310-20/922-32. He studied in Baghdad, grammar under al-Sirafi and al-Rummani, Shafi'ite law under Abu Hamid al-Marw al-Rudhi and Abu Bakr al-Shashi; and also frequented sufi masters. He supported himself by acting as a professional scribe. It is said, in a somewhat doubt doubtful passage (see al-Subki, al-Safadi, al-Dhahabi, Ibu Hadjar) that he was, owing to heretical opinions, persecuted by the vizier al-Muhallabi (d. 352/963). He was in Mecca in 353/964 (al-Imia', II, 79; Basa'ir, MS Cambridge, fol. 167V) and in Rayy in 358/971 (Yakut, Irshad, ii, 292; at the court of Abu 'l-Fadl b. al-'Amid?, d. 360/970). From his al-Mukabasat, 156, we know that in 361(971 he attended lectures of the philosopher Yahya b. 'Adi in Baghdad. He tried his luck with the vizier Abu 'l-Fath b. al-'Amid in Rayy (d. 366/976), to whom whom he addressed an elaborate epistle; to judge from his hostile sentiments towards the vizi:r, he did not achieve much. From 367/977 he was employed by Ibn 'Abbad as an amanuensis. In this case, too, he was

me of God.... In your books I have flung myself into the bottomles pit, performed miracles, slain, burned towns, preached new religions, conquered whole kingdoms....

"Your books have given me wisdom. All that the unresting thought of man has created in the ages is compressed into a small compass in my brain. I know that I am wiser than all of you.

"And I despise your books, I despise wisdom and the blessings of this world. It is all worthless, fleeting, illusory, and deceptive, like a mirage. You may be proud, wise, and fine, but death will wipe you off the face of the earth as though you were no more than mice burrowing under the floor, and your posterity, your history, your immortal geniuses will burn or freeze together with the earthly globe.

"You have lost your reason and taken the wrong path. You have taken lies for truth, and hideousness for beauty. You would marvel if, owing to strange events of some sort, frogs and lizards suddenly grew on apple and orange trees instead of fruit, or if roses began to smell like a sweating horse; so I marvel at you who exchange heaven for earth. I don't want to understand you.

"To prove to you in action how I despise all that you live by, I renounce the two millions of which I once dreamed as of paradise and which now I despise. To deprive myself of the right to the money I shall go out from here five minutes before the time fixed, and so break the compact...."

When the banker had read this he laid the page on the table, kissed the strange man on the head, and went out of the lodge, weeping. At no other time, even when he had lost heavily on the Stock Exchange, had he felt so great a contempt for himself. When he got home he lay on his bed, but his tears and emotion kept him for hours from sleeping.

Next morning the watchmen ran in with pale faces, and told him they had seen the man who lived in the lodge climb out of the window into the garden, go to the gate, and disappear. The banker went at once with the servants to the lodge and made sure of the flight of his prisoner. To avoid arousing unnecessary talk, he took from the table the writing in which the millions were renounced, and when he got home locked it up in the fireproof safe.

and it was as quiet as ever in the room. He made up his mind to go in.

At the table a man unlike ordinary people was sitting motionless. He was a skeleton with the skin drawn tight over his bones, with long curls like a woman's, and a shaggy beard. His face was yellow with an earthy tint in it, his cheeks were hollow, his back long and narrow, and the hand on which his shaggy head was propped was so thin and delicate that it was dreadful to look at it. His hair was already streaked with silver, and seeing his emaciated,[2] aged-looking face, no one would have believed that he was only forty. He was asleep. . . . In front of his bowed head there lay on the table a sheet of paper, on which there was something written in fine handwriting.

"Poor creature!" thought the banker, "he is asleep and most likely dreaming of the millions. And I have only to take this half-dead man, throw him on the bed, stifle him a little with the pillow, and the most conscientious expert would find no sign of a violent death. But let us first read what he has written here. . . ."

The banker took the page from the table and read as follows:

"Tomorrow at twelve o'clock I regain my freedom and the right to associate with other men, but before I leave this room and see the sunshine, I think it necessary to say a few words to you. With a clear conscience I tell you, as before God, who beholds me, that I despise freedom and life and health, and all that your books call the good things of the world.

"For fifteen years I have been intently studying earthly life. It is true I have not seen the earth nor men, but in your books I have drunk fragrant wine, I have sung songs, I have hunted stags and wild boars in the forests, have loved women. . . . Beauties as ethereal as clouds, created by the magic of your poets and geniuses, have visited me at night, and have whispered in my ears wonderful tales that have set my brain in a whirl. In your books I have climbed to the peaks of Elburz and Mont Blanc, and from there I have seen the sun rise and have watched it at evening flood the sky, the ocean, and the mountaintops with gold and crimson. I have watched from there the lightning flashing over my head and cleaving the storm clouds. I have seen green forests, fields, rivers, lakes, towns. I have heard the singing of the sirens, and the strains of the shepherds' pipes; I have touched the wings of comely devils who flew down to converse with

2. **emaciated** (ĭ·mā'shē·ā'tĭd): very thin; wasted away.
3. **cleaving** (klēv'ĭng): splitting.

man die? He is only forty now. He will take my last penny from me, he will marry, will enjoy life, will gamble on the Exchange; while I shall look at him with envy like a beggar, and hear from him every day the same sentence: 'I am indebted to you for the happiness of my life, let me help you!' No, it is too much! The one means of being saved from bankruptcy and disgrace is the death of that man!"

It struck three o'clock. The banker listened; everyone was asleep in the house, and nothing could be heard outside but the rustling of the chilled trees. Trying to make no noise, he took from a fireproof safe the key of the door which had not been opened for fifteen years, put on his overcoat, and went out of the house.

It was dark and cold in the garden. Rain was falling. A damp, cutting wind was racing about the garden, howling and giving the trees no rest. The banker strained his eyes, but could see neither the earth nor the white statues, nor the lodge, nor the trees. Going to the spot where the lodge stood, he twice called the watchman. No answer followed. Evidently the watchman had sought shelter from the weather, and was now asleep somewhere either in the kitchen or in the greenhouse.

"If I had the pluck to carry out my intention," thought the old man, "suspicion would fall first upon the watchman."

He felt in the darkness for the steps and the door, and went into the entry of the lodge. Then he groped his way into a little passage and lighted a match. There was not a soul there. There was a bedstead with no bedding on it, and in the corner there was a dark cast-iron stove. The seals on the door leading to the prisoner's rooms were intact.

When the match went out the old man, trembling with emotion, peeped through the little window. A candle was burning dimly in the prisoner's room. He was sitting at the table. Nothing could be seen but his back, the hair on his head, and his hands. Open books were lying on the table, on the two easy chairs, and on the carpet near the table.

Five minutes passed and the prisoner did not once stir. Fifteen years' imprisonment had taught him to sit still. The banker tapped at the window with his finger, and the prisoner made no movement whatever in response. Then the banker cautiously broke the seals off the door and put the key in the keyhole. The rusty lock gave a grating sound and the door creaked. The banker expected to hear at once footsteps and a cry of astonishment, but three minutes passed

studying languages, philosophy, and history. He threw himself eagerly into these studies—so much so that the banker had enough to do to get him the books he ordered. In the course of four years some six hundred volumes were procured at his request. It was during this period that the banker received the following letter from his prisoner:

"My dear Jailer, I write you these lines in six languages. Show them to people who know the languages. Let them read them. If they find not one mistake, I implore you to fire a shot in the garden. That shot will show me that my efforts have not been thrown away. The geniuses of all ages and of all lands speak different languages, but the same flame burns in them all. Oh, if you only knew what unearthly happiness my soul feels now from being able to understand them!" The prisoner's desire was fulfilled. The banker ordered two shots to be fired in the garden.

Then, after the tenth year, the prisoner sat immovably at the table and read nothing but the Gospel. It seemed strange to the banker that a man who in four years had mastered six hundred learned volumes should waste nearly a year over one thin book easy of comprehension. Theology and histories of religion followed the Gospels.

In the last two years of his confinement the prisoner read an immense quantity of books quite indiscriminately. At one time he was busy with the natural sciences, then he would ask for Byron or Shakespeare. There were notes in which he demanded at the same time books on chemistry, and a manual of medicine, and a novel, and some treatise on philosophy or theology. His reading suggested a man swimming in the sea among the wreckage of his ship, and trying to save his life by greedily clutching first at one spar and then at another.

The old banker remembered all this, and thought:

"Tomorrow at twelve o'clock he will regain his freedom. By our agreement I ought to pay him two millions. If I do pay him, it is all over with me: I shall be utterly ruined."

Fifteen years before, his millions had been beyond his reckoning; now he was afraid to ask himself which were greater, his debts or his assets. Desperate gambling on the Stock Exchange, wild speculation, and the excitability which he could not get over even in advancing years had by degrees led to the decline of his fortune, and the proud, fearless, self-confident millionaire had become a banker of middling rank, trembling at every rise and fall in his investments. "Cursed bet!" muttered the old man, clutching his head in despair. "Why didn't the

meaningless. On my part it was the caprice of a pampered man, and on his part simple greed for money...."

Then he remembered what followed that evening. It was decided that the young man should spend the years of his captivity under the strictest supervision in one of the lodges in the banker's garden. It was agreed that for fifteen years he should not be free to cross the threshold of the lodge, to see human beings, to hear the human voice, or to receive letters and newspapers. He was allowed to have a musical instrument and books, and was allowed to write letters, to drink wine, and to smoke. By the terms of the agreement, the only relations he could have with the outer world were by a little window made purposely for that object. He might have anything he wanted—books, music, wine, and so on—in any quantity he desired, by writing an order, but could receive them only through the window. The agreement provided for every detail and every trifle that would make his imprisonment strictly solitary, and bound the young man to stay there *exactly* fifteen years, beginning from twelve o'clock of November 14, 1870, and ending at twelve o'clock of November 14, 1885. The slightest attempt on his part to break the conditions, if only two minutes before the end, released the banker from the obligation to pay him two millions.

For the first year of his confinement, as far as one could judge from his brief notes, the prisoner suffered severely from loneliness and depression. The sounds of the piano could be heard continually day and night from his lodge. He refused wine and tobacco. Wine, he wrote, excites the desires, and desires are the worst foes of the prisoner; and besides, nothing could be more dreary than drinking good wine and seeing no one. And tobacco spoiled the air of his room. In the first year the books he sent for were principally of a light character; novels with a complicated love plot, sensational and fantastic stories, and so on.

In the second year the piano was silent in the lodge, and the prisoner asked only for the classics. In the fifth year music was audible again and the prisoner asked for wine. Those who watched him through the window said that all that year he spent doing nothing but eating and drinking and lying on his bed, frequently yawning and talking angrily to himself. He did not read books. Sometimes at night he would sit down to write; he would spend hours writing, and in the morning tear up all that he had written. More than once he could be heard crying.

In the second half of the sixth year the prisoner began zealously

more humane, he who kills you in a few minutes or he who drags the life out of you in the course of many years?"

"Both are equally immoral," observed one of the guests, "for they both have the same object—to take away life. The State is not God. It has not the right to take away what it cannot restore when it wants to."

Among the guests was a young lawyer, a young man of five-and-twenty. When he was asked his opinion, he said:

"The death sentence and the life sentence are equally immoral, but if I had to choose between the death penalty and imprisonment for life, I would certainly chose the second. To live anyhow is better than not at all."

A lively discussion arose. The banker, who was younger and more nervous in those days, was suddenly carried away by excitement; he struck the table with his fist and shouted at the young man:

"It's not true! I'll bet you two millions[1] you wouldn't stay in solitary confinement for five years."

"If you mean that in earnest," said the young man, "I'll take the bet, but I would stay not five but fifteen years."

"Fifteen? Done!" cried the banker. "Gentlemen, I stake two millions!"

"Agreed! You stake your millions and I stake my freedom!" said the young man.

And this wild, senseless bet was carried out! The banker, spoiled and frivolous, with millions beyond his reckoning, was delighted at the bet. At supper he made fun of the young man, and said:

"Think better of it, young man, while there is still time. To me two millions are a trifle, but you are losing three or four of the best years of your life. I say three or four, because you won't stay longer. Don't forget either, you unhappy man, that voluntary confinement is a great deal harder to bear than compulsory. The thought that you have the right to step out in liberty at any moment will poison your whole existence in prison. I am sorry for you."

And now the banker, walking to and fro, remembered all this, and asked himself: "What was the object of that bet? What is the good of that man's losing fifteen years of his life and my throwing away two millions? Can it prove that the death penalty is better or worse than imprisonment for life? No, no. It was all nonsensical and

1. **millions:** refers to rubles. A ruble in pre-Revolutionary Russia was worth about fifty cents in American money.

(2)

ANTON CHEKHOV
(1860–1904)

The short stories and plays of Anton Pavlovich Chekhov portray realistic characters and situations. He once wrote to his brother, "Don't invent sufferings which you have not experienced . . . a lie in a story is a hundred times more boring than in a conversation."

Born in Russia, Chekhov was the grandson of a liberated serf. He worked as a clerk in his father's grocery store and won a scholarship to study medicine at the University of Moscow. To help pay for his studies, he began writing humorous sketches for magazines. Although he earned a medical degree in 1884, he devoted most of his time to writing after his first collection of short stories, *Particolored Stories,* was published when he was twenty-six.

Chekhov wrote more than four hundred short stories and twelve plays about the Russian people and their lives. *The Three Sisters* (1901) and *The Cherry Orchard* (1904), plays that he wrote toward the end of his life, when he was ill with tuberculosis, are considered his masterpieces.

THE BET

It was a dark autumn night. The old banker was walking up and down his study and remembering how, fifteen years before, he had given a party one autumn evening. There had been many clever men there, and there had been interesting conversations. Among other things, they had talked of capital punishment. The majority of the guests, among whom were many journalists and intellectual men, disapproved of the death penalty. They considered that form of punishment out of date, immoral, and unsuitable for Christian states. In the opinion of some of them the death penalty ought to be replaced everywhere by imprisonment for life.

"I don't agree with you," said their host the banker. "I have not tried either the death penalty or imprisonment for life, but if one may judge *a priori,* the death penalty is more moral and more humane than imprisonment for life. Capital punishment kills a man at once, but lifelong imprisonment kills him slowly. Which executioner is the

CHRISTINA ROSSETTI

1830 — 1894

REMEMBER

Remember me when I am gone away,
    Gone far away into the silent land;
    When you can no more hold me by the hand.

Nor I half turn to go yet turning stay.
Remember me when no more day by day
    You tell me of our future that you planned :
    Only remember me; you understand

It will be late to counsel then or pray.
Yet if you should forget me for a while
    And afterwards remember, do not grieve :
    For if the darkness and corruption leave

A vestige of the thoughts that once I had,
Better by far you should forget and smile
    Than that you should remember and be sad.

264

TO THE MOON

Art thou pale for weariness
Of climbing heaven, and gazing on the earth,
Wandering companionless
Among the stars that have a different birth,—
And ever-changing, like a joyless eye
That finds no object worth its constancy?

P. B. SHELLEY

265

A widow bird sate mourning for her Love
Upon a wintry bough;
The frozen wind crept on above,
The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare,
No flower upon the ground,
And little motion in the air
Except the mill-wheel's sound.

P. B. SHELLEY

WRITTEN IN EARLY SPRING

I HEARD a thousand blended notes
While in a grove I sat reclined,
In that sweet mood when pleasant thoughts
Bring sad thoughts to the mind.

To her fair works did Nature link
The human soul that through me ran;
And much it grieved my heart to think
What Man has made of Man.

Through primrose tufts, in that sweet bower,
The periwinkle trail'd its wreaths;
And 'tis my faith that every flower
Enjoys the air it breathes,

The birds around me hopp'd and play'd,
Their thoughts I cannot measure—
But the least motion which they made
It seem'd a thrill of pleasure.

The budding twigs spread out their fan
To catch the breezy air;
And I must think, do all I can,
That there was pleasure there.

If this belief from heaven be sent,
If such be Nature's holy plan,
Have I not reason to lament
What Man has made of Man?

W. WORDSWORTH

CHRISTOPHER MARLOWE
1564 — 1593

THE PASSIONATE SHEPHERD TO HIS LOVE

Come live with me, and be my Love,
And we will all the pleasures prove
That hills and valleys, dale and field,
And all the craggy mountains yield.

There we will sit upon the rocks,
Seeing the shepherds feed their flocks
By shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals.

And I will make thee beds of roses
With a thousand fragrant posies,
A cap of flowers and a kirtle
Embroider'd all with leaves of myrtle.

A gown made of the finest wool
Which from our pretty lambs we pull
Fair lined slippers for the cold,

With buckles of the purest gold;

A belt of straw and ivy buds,
With coral clasps and amber studs,
And if these pleasures may thee move,
Come live with me, and be my Love.

The shepherd swains shall dance and sing
For thy delight each May-morning :
If these delights thy mind may move,
Then live with me, and be my love.

"THE COLD EARTH SLEPT BELOW."

I.

THE cold earth slept below,
Above the cold sky shone;
And all around, with a chilling sound,
From caves of ice and fields of snow,
The breath of night like death did flow 5
Beneath the sinking moon.

II.

The wintry hedge was black,
The green grass was not seen,
The birds did rest on the bare thorn's breast,
Whose roots, beside the pathway track, 10
Had bound their folds o'er many a crack
Which the frost had made between.

III.

Thine eyes glowed in the glare
Of the moon's dying light;
As a fen-fire's beam on a sluggish stream 15
Gleams dimly, so the moon shone there,
And it yellowed the strings of thy raven hair,
That shook in the wind of night.

IV.

The moon made thy lips pale, beloved—
The wind made thy bosom chill— 20
The night did shed on thy dear head
Its frozen dew, and thou didst lie
Where the bitter breath of the naked sky
Might visit thee at will.

Prayer Before Birth

I am not yet born; O hear me.
Let not the bloodsucking bat or the rat or the stoat or the club-
  footed ghoul come near me.

I am not yet born, console me.
I fear that the human race may with tall walls wall me,
  with strong drugs dope me, with wise lies lure me,
   on black racks rack me, in blood-baths roll me.

I am not yet born; provide me
With water to dandle me, grass to grow for me, trees to talk
  to me, sky to sing to me, birds and a white light
   in the back of my mind to guide me.

I am not yet born; forgive me
For the sins that in me the world shall commit, my words
  when they speak me, my thoughts when they think me,
   my treason engendered by traitors beyond me,
    my life when they murder by means of my
     hands, my death when they live me.

I am not yet born; rehearse me
In the parts I must play and the cues I must take when
  old men lecture me, bureaucrats hector me, mountains
   frown at me, lovers laugh at me, the white
    waves call me to folly and the desert calls
     me to doom and the beggar refuses
      my gift and my children curse me.

I am not yet born; O hear me,
Let not the man who is beast or who thinks he is God
  come near me.

art, is obtained by considerable complexity of detail. The last quatrain gives an image, a feelings attaching to an image, which "came", which did not develop simply out of what precedes, but which was probably in suspension in the poet's mind until the proper combination arrived for it to add itself to.

The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and strong up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together.

The mind of the poet is the sherd of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.

The experience, you will notice, the elements which enter the presence of the transforming catalyst, are of two kinds: emotions and feelings.

The effect of a work of art upon the person who enjoys it is an experience different in kind from any experience not of art. It may be formed out of one emotion, or may be a combination of several; and various feelings, inhering for the writer in particular words or phrases or images, may be added to compose the final result. Or great poetry may be made without the direct use of any emotion whatever: composed out of feelings solely. Canto XV of the Inferno (Brunetoo Latini) is a working up of the emotion evident in the situation; but the effect, though single as that of any work of

we seek not blue-book knowledge but the enjoyment of poetry, and ask for a poem, we shall seldom find it. I have tried to point out the importance of the relation of the poem to other poems by other authers, and suggested the conception of poetry as a living whole of all the poetry that has been written.

The other aspect of this impersonal theory of poetry is the relation of the poem to its author. And I hinted, by an analogy, that the mind of the mature poet differs from that the immature one not precisely in any valuation of "personality", not being necessarily more interesting or having "more to say", but rather by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations.

The Analogy was that of the catalyst. When the two gases previously mentioned are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulfurous acid. This combination takes place only if the platinum is present; nevertheless the newly formed acid contains no trace of platinum; and the platinum itself is apparently unaffected; has remained inert, neutral, and unchanged.

more important than his own private mind – is a mind which changes, and that this change is a development which abandons nothing en route, which does not superannuate either Shakespeare, or Himer, or the rock drawing of the Magdalenian draftsmen.

That this development, refinement perhaps, complication certainly, is not, from the point of view of the artist, any improvement. Perhaps not even an improvement from the point of view of the psychologist or not to be the extent which we imagine; perhaps only in the end based upon a complication in economics and machinery.

But the difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show.

Honest criticism and sensitive appreciation are directed not upon the poet but upon the poetry. If we attend to the confused cries of the newspaper critics and the susurrus (muttering) of popular repetition that follows we shall hear the names of poets in great numbers; if

FROM

TRADITION AND THE INDIVIDUAL TALENT

To proceed to a more intelligible exposition of the relation of the poet to the post: he can neither take the post as a lump, an indiscriminate bolus, nor can he form himself wholly on one or two private admiration, nor can be form himself wholly upon one preferred period.

The first course is inadmissible, the second is an important experience of youth, and the third is a pleasant and highly desirable supplement.

The poet must be very conscious of the main current, which does not at all flow invariably through the most distinguished reputations. He must be quite aware of the obvious fact that the art never improves, but that the material of art is never quite the same.

He must be aware that the mind of Europe -- the mind of his own country – a mind which he learns in time to be much more

personal vision and social communication, but also in our thinking about the individual and society. The individual inherits an evolved brain, which gives him his common human basis. He learns to see, through this inheritance, and through the forms which his culture teaches. But, since the learning is active, and since the world he is watching is changing and being changed, new acts of perception, interpretation, and organization are not only possible but deeply necessary. This is human growth, in personal terms, but the essential growth is in the interaction which then can occur, in the individual's effort to communicate what he has learned, to match it with known reality and by work and language to make a new reality. Reality is continually established, by common effort, and art is one of the highest forms of this process. Yet the tension can be great, in the necessarily difficult struggle to establish reality, and many kinds of failure and breakdown are possible. It seems to me that in a period of exceptional growth, as ours has been and will continue to be, the tension will be exceptionally high, and certain kinds of failure and breakdown may become characteristic. The recording of creative effort, to explore such breakdowns, is not always easy to distinguish from the simple, often rawly exciting exploitation of breakdown. Or else there is a turning away, into known forms, which remind us of previously learned realities and seek, by this reminder, to establish probability of a kind. Thus the tension can either be lowered, as in the ordinary social novel, or played on, as in the ordinary personal novel. Either result is a departure from realism, in the sense that I am offering. For realism is precisely this living tension, achieved in a communicable form. Whether this is seen as a problem of the individual in society, or as a problem of the offered description and the known description, the creative challenge is similar. The achievement of realism is a continual achievement of balance, and the ordinary absence of balance, in the forms of the contemporary novel, can be seen as both a warning and a challenge. It is certain that any effort to achieve a contemporary balance will be complex and difficult, but the effort is necessary, a new realism is necessary, if we are to remain creative.

Notes

1. Irving Howe thought I was asking for something which by definition this form could not offer. I see his point, but I do not find it easy to accept that kind of formalist approach; surely the form itself and what 'by definition' it 'cannot do', must submit to be criticised from a general position in experience. I agree with Mr Howe so often that I am sorry to have to insist.

2. As it stands, this is too limiting on Dickens. I have discussed the significance of his way of seeing people, as a literary method necessarily correspondent to a particular and critical vision of life and society, in 'Social criticism in Dickens', *Critical Quarterly*, Autumn 1964.

the breakaway has continually to be made, the personal assertion given form and substance, even to the point where it threatens to become the whole content of our literature. Since I know the pressures, I admit the responses, but my case is that we are reaching deadlock, and that to explore a new definition of realism may be the way to break out of the deadlock and find a creative direction.

The contemporary novel has both reflected and illuminated the crisis of our society, and of course we could fall back on the argument that only a different society could resolve our literary problems. Yet literature is committed to the detail of known experience, and any valuable social change would be the same kind of practical and responsible discipline. We begin by identifying our actual situation, and the critical point, as I see it, is precisely that separation of the individual and society into absolutes, which we have seen reflected in form. The truly creative effort of our time is the struggle for relationships, of a whole kind, and it is possible to see this as both personal and social: the practical learning of *extending* relationships. Realism, as embodied in its great tradition, is a touchstone in this, for it shows, in detail, that vital interpenetration, idea into feeling, person into community, change into settlement, which we need, as growing points, in our own divided time. In the highest realism, society is seen in fundamentally personal terms, and persons, through relationships, in fundamentally social terms. The integration is controlling, yet of course it is not to be achieved by an act of will. If it comes at all, it is a creative discovery, and can perhaps only be recorded within the structures and substance of the realist novel.

Yet, since it is discovery, and not recovery, since nostalgia and imitation are not only irrelevant but hindering, any new realism will be different from the tradition, and will comprehend the discoveries in personal realism which are the main twentieth-century achievement. The point can be put theoretically, in relation to modern discoveries in perception and communication. The old, naïve realism is in any case dead, for it depended on a theory of natural seeing which is now impossible. When we thought we had only to open our eyes to see a common world, we could suppose that realism was a simple recording process, from which any deviation was voluntary. We know now that we literally create the world we see, and that this human creation—a discovery of how we can live in the material world we inhabit—is necessarily dynamic and active; the old static realism of the passive observer is merely a hardened convention. When it was first discovered that man lives through his perceptual world, which is a human interpretation of the material world outside him, this was thought to be a basis for the rejection of realism; only a personal vision was possible. But art is more than perception; it is a particular kind of active response, and a part of all human communication. Reality, in our terms, is that which human beings make common, by work or language. Thus, in the very acts of perception and communication, this practical interaction of what is personally seen, interpreted and organized and what can be socially recognized, known and formed is richly and subtly manifested. It is very difficult to grasp this fundamental interaction, but here, undoubtedly, is the clue we seek, not only in our thinking about

mechanism of rationalizing this breakdown. The fiction of special pleading extends, however, into novels still formally resembling the realist kind. In [Elizabeth] Bowen's *Heat of the Day*, for example, the persons exist primarily as elements in the central character's emotional landscape, and are never seen or valued in any other terms, though there is no first-person narrative, and there is even some careful descriptive realism, to make the special pleading less stark. As it is now developing, the personal novel ends by denying the majority of persons. The reality of society is excluded, and this leads, inevitably, in the end, to the exclusion of all but a very few individual people. It is not surprising, in these circumstances, that so much of the personal feeling described should be in fact the experience of breakdown.

I offer this fourfold classification—social description, social formula, personal description, personal formula—as a way of beginning a general analysis of the contemporary novel, and of defining, by contrast, the realist tradition which, in various ways, these kinds have replaced. The question now is whether these kinds correspond to some altered reality, leaving the older tradition as really irrelevant as the hansom cab, or whether they are in fact the symptoms of some very deep crisis in experience, which throws up these talented works yet persists, unexplored, and leaves us essentially dissatisfied. I would certainly not say that the abandonment of the realist balance is in some way wilful; that these writers are deliberately turning away from a great tradition, with the perversity that many puzzled readers assign to them. The crisis, as I see it, is too deep for any simple, blaming explanation. But what then is the crisis, in its general nature?

There are certain immediate clarifying factors. The realist novel needs, obviously, a genuine community: a community of persons linked not merely by one kind of relationship—work or friendship or family—but many, interlocking kinds. It is obviously difficult, in the twentieth century, to find a community of this sort. Where *Middlemarch* is a complex of personal, family and working relationships, and draws its whole strength from their interaction in an indivisible process, the links between persons in most contemporary novels are relatively single, temporary, discontinuous. And this was a change in society, at least in that part of society most nearly available to most novelists, before it was a change in literary form. Again, related to this, but affected by other powerful factors, the characteristic experience of our century is that of asserting and preserving an individuality (again like much eighteenth-century experience), as compared with the characteristic nineteenth-century experience of finding a place and making a settlement. The ordinary Victorian novel ends, as every parodist knows, with a series of settlements, of new engagements and formal relationships, whereas the ordinary twentieth-century novel ends with a man going away on his own, having extricated himself from a dominating situation, and found himself in so doing. Again, this actually happened, before it became a common literary pattern. In a time of great change, this kind of extrication and discovery was a necessary and valuable movement; the recorded individual histories amount to a common history. And while old establishments linger, and new establishments of a dominating kind are continually instituted,

are three ways of seeing, three worlds, of Stephen, Bloom, and Molly, yet the three worlds, as in fact, compose one world, the whole world of the novel. *Ulysses* does not maintain this balance throughout; it is mainly in the first third of the book that the essential composition is done, with the last section as a coda. Yet here was the realist tradition in a new form, altered in technique but continuous in experience.

Since *Ulysses*, this achievement has been diluted, as the technique has also been diluted. Cary's *The Horse's Mouth* is an interesting example, for in it one way of seeing has been isolated, and the world fitted to that. This analysis is also the key to the popular new kind of novel represented by Amis's *That Uncertain Feeling* and Wain's *Living in the Present*. The paradox of these novels is that on the one hand they seem the most real kind of contemporary writing—they were welcomed because they recorded so many actual feelings—and yet on the other hand their final version of reality is parodic and farcical. This illustrates the general dilemma: these writers start with real personal feelings, but to sustain and substantiate them, in their given form, the world of action in which they operate has to be pressed, as it were inevitably, towards caricature. (This was also the process of Dickens, at the limits of what he could openly see or state, and caricature and sentimentality are in this sense opposite sides of the same coin, used to avoid the real negotiation.)[2] To set these feelings in our actual world, rather than in this world farcically transformed at crisis, would be in fact to question the feelings, to go on from them to a very difficult questioning of reality. Instead of this real tension, what we get is a fantasy release: swearing on the telephone, giving a mock-lecture, finding a type-figure on which aggression can be concentrated. Because these are our liveliest writers, they illustrate our contemporary difficulty most clearly. The gap between our feelings and our social observation is dangerously wide.

The fiction of special pleading can be seen in its clearest form in those many contemporary novels which, taking one person's feelings and needs as absolute, create other persons in these sole terms. This flourishes in the significantly popular first-person narrative, which is normally used simply for this end. *Huckleberry Finn*, in its middle sections, creates a general reality within which the personal narrative gains breadth. Salinger's *Catcher in the Rye* has a saving irony, yet lacks this other dimension, a limitation increasingly obvious as the novel proceeds. Braine's *Room at the Top* breaks down altogether, because there is no other reality to refer to; we are left with the familiar interaction of crudity and self-pity, a negative moral gesture at best. Compare, for example, Carson McCullers' *Member of the Wedding*, which has its realist dimension, and in which the reality of personal feeling, growing into fantasy, interacts at the necessary tension with the world in which the feelings must be lived out. Or again, on the opposite side, there is Sagan's *Bonjour Tristesse*, where the persons are presented almost objectively, but are then made to act in accordance with the fantasy of the central character. A comparison of McCullers and Sagan is the comparison of realism and its breakdown. And it is the breakdown, unfortunately, of which we have most examples; the first-person narrative, on which so much technical brilliance has been lavished, is now ordinarily the

society; here the society is an aspect of the characters. The balance we remember is that in which both the general way of life and the individual persons are seen as there and absolute.

Of course, in many personal novels, often very good in their own terms, the general way of life does not appear even in this partial guise, but as a simple backcloth, of shopping and the outbreak of war and buses and odd minor characters from another social class. Society is outside the people, though at times, even violently, it breaks in on them. Now of course, where there is deliberate selection, deliberate concentration, such personal novels are valuable, since there is a vast field of significant experience, of a directly personal kind, which can be excitingly explored. But it seems to me that for every case of conscious selection (as in Proust, say, where the concentration is entirely justified and yet produces, obliquely, a master-portrait of a general way of life) there are perhaps a thousand cases where the restriction is simply a failure of consciousness, a failure to realize the extent to which the substance of a general way of life actively affects the closest personal experience. Of course if, to these writers, society has become the dull abstract thing of the social novel at its worst, it is not surprising that they do not see why it should concern them. They insist on the people as people first, and not as social units, and they are quite right to do so. What is missing, however, is that element of common substance which again and again the great realists seemed able to apprehend. Within the small group, personality is valued, but outside the group it is nothing. *We* are people, one sometimes hears between the lines; to *us* these things are important; but the strange case of the Virginia Woolf 'charwoman' or 'village woman', with the sudden icy drop in the normally warm sensibility, symbolizes a common limitation. And this is not only social exclusiveness or snobbery, though it can be diagnosed in such ways, but also a failure to realize the nature of the general social element in *our own* lives. We are people (such novels say), people, just like that; the rest is the world or society or politics or something, dull things that are written about in the newspapers. But in fact we are people and people within a society: that whole view was at the centre of the realist novel.

In spite of its limitations, the personal-descriptive novel is often a substantial achievement, but the tendencies evident in it seem increasingly to be breaking it down into the other personal kind, the novel of the personal formula. Here, as in the novel of social formula, a particular pattern is abstracted from the sum of experience, and not now societies, but human individuals, are created from the pattern. This has been the method of powerful and in its own terms valid fiction, but it seems to me to be rapidly creating a new mode, the fiction of special pleading. We can say of novels in this class that they take only one person seriously, but then ordinarily very seriously indeed. Joyce's *Portrait of the Artist* is not only this, but contains it as a main emphasis. And to mention this remarkable work is to acknowledge the actual gain in intensity, the real development of fictional method, which this emphasis embodied. A world is actualized on one man's senses: not narrated, or held at arm's length, but taken as it is lived. Joyce showed the magnificent advantages of this method when in *Ulysses* he actualized a world not through one person but through three; there

only a device, for nearly always it is obviously contemporary society that is being written about; indeed this is becoming the main way of writing about social experience) removes the ordinary tension between the selected pattern and normal observation. *Brave New World, Nineteen Eighty-Four, Fahrenheit 451*, are powerful social fiction, in which a pattern taken from contemporary society is materialized, as a whole, in another time or place. Other examples are Golding's *Lord of the Flies* and *The Inheritors*, and nearly all serious 'science fiction'. Most of these are written to resemble realistic novels, and operate in the same essential terms. Most of them contain, fundamentally, a conception of the relation between individuals and society; ordinarily a virtuous individual, or small personal group, against a vile society. The action, normally, is a release of tensions in this personal–social complex, but I say release, and not working-out, because ordinarily the device subtly alters the tensions, places them in a pre-selected light, so that it is not so much that they are explored but indulged. The experience of isolation, of alienation, and of self-exile is an important part of the contemporary structure of feeling, and any contemporary realist novel would have come to real terms with it. (It is ironic, incidentally, that it was come to terms with, and worked to a resolution very different from the contemporary formula of 'exile versus masses; stalemate', at several points in the realist tradition, notably in *Crime and Punishment* and, through Bezukhov, in *War and Peace*.) Our formula novels are lively, because they are about lively social feelings, but the obvious dimension they lack is that of a substantial society and correspondingly substantial persons.[1] For the common life is an abstraction, and the personal lives are defined by their function in the formula.

The 'realist' novel divided into the 'social' and the 'personal', and the 'social novel', in our time, has further divided into social documentary and social formula. It is true that examples of these kinds can be found from earlier periods, but they were never, as now, the modes. The same point holds for the 'personal novel', and its corresponding division into documentary and formula. Some of the best novels of our time are those which describe, carefully and subtly, selected personal relationships. These are often very like *parts* of the realist novel as described, and there is a certain continuity of method and substance. Forster's *A Passage to India* is a good example, with traces of the older balance still clearly visible, yet belonging, in a high place, in this divided kind, because of elements in the Indian society of the novel which romanticize the actual society to the needs of certain of the characters. This is quite common in this form: a society, a general way of living, is apparently there, but is in fact often a highly personalized landscape, to clarify or frame an individual portrait, rather than a country within which the individuals are actually contained. Graham Greene's social settings are obvious examples: his Brighton, West Africa, Mexico and Indo-China have major elements in common which relate not to their actual ways of life but to the needs of his characters and of his own emotional pattern. When this is frankly and absolutely done, as in Kafka, there is at least no confusion; but ordinarily, with a surface of realism, there is merely the familiar unbalance. There is a lack of dimension similar to that in the social descriptive novel, but in a different direction. There the characters were aspects of the

particular style. The kind of realistic (or as we now say, naturalistic) description that 'went out with the hansom cab' is in no way essential to it; it was even, perhaps, in writers like Bennett, a substitute for it. Such a vision is not realized by detailed stocktaking descriptions of shops or back-parlours or station waiting-rooms. These may be used, as elements of the action, but they are not this essential realism. If they are put in, for the sake of description as such, they may in fact destroy the balance that is the essence of this method; they may, for example, transfer attention from the people to the things. It was actually this very feeling, that in this kind of fully-furnished novel everything was present but actual individual life, that led, in the 1920s, to the disrepute of 'realism'. The extreme reaction was in Virginia Woolf's *The Waves*, where all the furniture, and even the physical bodies, have gone out of the window, and we are left with voices and feelings, voices in the air—an equally damaging unbalance, as we can now see. It may indeed be possible to write the history of the modern novel in terms of a polarization of styles, object-realist and subject-impressionist, but the more essential polarization, which has mainly occurred since 1900, is the division of the realist novel, which had created the substance and quality of a way of life in terms of the substance and qualities of persons, into two separate traditions, the 'social' novel and the 'personal' novel. In the social novel there may be accurate observation and description of the general life, the aggregation; in the personal novel there may be accurate observation and description of persons, the units. But each lacks a dimension, for the way of life is neither aggregation nor unit, but a whole indivisible process.

We now commonly make this distinction between 'social' and 'personal' novels; indeed in one way we take this distinction of interest for granted. By looking at some examples, the substantial issue may be made clear. There are now two main kinds of 'social' novel. There is, first, the descriptive social novel, the documentary. This creates, as priority, a general way of life, a particular social or working community. Within this, of course, are characters, sometimes quite carefully drawn. But what we say about such novels is that if we want to know about life in a mining town, or in a university, or on a merchant ship, or on a patrol in Burma, this is the book. In fact, many novels of this kind are valuable; the good documentary is usually interesting. It is right that novels of this kind should go on being written, and with the greatest possible variety of setting. Yet the dimension that we miss is obvious: the characters are miners, dons, soldiers first; illustrations of the way of life. It is not the emphasis I have been trying to describe, in which the persons are of absolute interest in themselves, and are yet seen as parts of a whole way of living. Of all current kinds of novel, this kind, at its best, is *apparently* nearest to what I am calling the realist novel, but the crucial distinction is quite apparent in reading: the social-descriptive function is in fact the shaping priority.

A very lively kind of social novel, quite different from this, is now significantly popular. The tenor, here, is not description, but the finding and materialization of a *formula* about society. A particular pattern is abstracted, from the sum of social experience, and a society is created from this pattern. The simplest examples are in the field of the future-story, where the 'future' device (usually

beyond) the realistic novel, and to set beside it my own feeling that there is a formal gap in modern fiction, which makes it incapable of expressing one kind of experience, a kind of experience which I find particularly important and for which, in my mind, the word 'realism' keeps suggesting itself.

Now the novel is not so much a literary form as a whole literature in itself. Within its wide boundaries, there is room for almost every kind of contemporary writing. Great harm is done to the tradition of fiction, and to the necessary critical discussion of it, if 'the novel' is equated with any one kind of prose work. It was such a wrong equation which made Tolstoy say of *War and Peace*: 'it is not a novel'. A form which in fact includes *Middlemarch* and *Auto da Fé*, *Wuthering Heights* and *Huckleberry Finn*, *The Rainbow* and *The Magic Mountain*, is indeed, as I have said, more like a whole literature. In drawing attention to what seems to me now a formal gap, I of course do not mean that this whole vast form should be directed to filling it. But because it is like a whole literature, any formal gap in the novel seems particularly important.

When I think of the realist tradition in fiction, I think of the kind of novel which creates and judges the quality of a whole way of life in terms of the qualities of persons. The balance involved in this achievement is perhaps the most important thing about it. It looks at first sight so general a thing, the sort of thing most novels do. It is what *War and Peace* does; what *Middlemarch* does; what *The Rainbow* does. Yet the distinction of this kind is that it offers a valuing of a whole way of life, a society that is larger than any of the individuals composing it, and at the same time valuing creations of human beings who, while belonging to and affected by and helping to define this way of life, are also, in their own terms, absolute ends in themselves. Neither element, neither the society nor the individual, is there as a priority. The society is not a background against which the personal relationships are studied, nor are the individuals merely illustrations of aspects of the way of life. Every aspect of personal life is radically affected by the quality of the general life, yet the general life is seen at its most important in completely personal terms. We attend with our whole senses to every aspect of the general life, yet the centre of value is always in the individual human person—not any one isolated person, but the many persons who are the reality of the general life. Tolstoy and George Eliot, in particular, often said, in much these terms, that it was this view they were trying to realize.

Within this realist tradition, there are of course wide variations of degree of success, but such a viewpoint, a particular apprehension of a relation between individuals and society, may be seen as a mode. It must be remembered that this viewpoint was itself the product of maturity; the history of the novel from the eighteenth century is essentially an exploration towards this position, with many preliminary failures. The eighteenth-century novel is formally most like our own, under comparable pressures and uncertainties, and it was in the deepening understanding of the relations between individuals and societies that the form actually matured. When it is put to me that the realist tradition has broken down, it is this mature viewpoint that I see as having been lost, under new pressures of particular experience. I do not mean that it is, or should be, tied to any

with its ordinary adherence to *narodnost*. It is in relation to the fourth element, *tipichnost*, that the problem broadens.

Engels defined 'realism' as 'typical characters in typical situations', which would pass in a quite ordinary sense, but which in this case has behind it the body of Marxist thinking. *Tipichnost* is a development of this definition, which radically affects the whole question of realism. For the 'typical', Soviet theorists tell us, 'must not be confused with that which is frequently encountered'; the truly typical is based on 'comprehension of the laws and perspectives of future social development'. Without now considering the application of this, in the particular case of Soviet literature (the critical touchstone, here, is the excellence of Scholokhov, in *Tikhii Don* and *Virgin Soil Upturned*, as against the *external* pattern of Alexei Tolstoy's *Road to Calvary*), we can see that the concept of *tipichnost* alters 'realism' from its sense of the direct reproduction of observed reality: 'realism' becomes, instead, a principled and organized selection. If 'typical' is understood as the most deeply characteristic human experience, in an individual or in a society (and clearly Marxists think of it as this, in relation to their own deepest beliefs), then it is clearly not far from the developed sense of the 'convincingly real' criterion, now commonplace in the West in relation to works of many kinds, both realist and non-realist in technique. And it is not our business to pick from the complex story the one use that we favour, the one true 'realism'. Rather, we must receive the actual meanings, distinguish and clarify them, and see which, if any, may be useful in describing our actual responses to literature.

The major tradition of European fiction, in the nineteenth century, is commonly described as a tradition of 'realism', and it is equally assumed that, in the West at any rate, this particular tradition has ended. The realistic novel, it was said recently, went out with the hansom cab. Yet it is not at all easy, at first sight, to see what in practice this means. For clearly, in the overwhelming majority of modern novels, including those novels we continue to regard as literature, the ordinary criteria of realism still hold. It is not only that there is still a concentration on contemporary themes; in many ways elements of ordinary everyday experience are more evident in the modern novel than in the nineteenth-century novel, through the disappearance of certain taboos. Certainly nobody will complain of the modern novel that it lacks those startling or offensive elements which it was one of the purposes of the term 'realism' to describe. Most description is still realistic, in the sense that describing the object as it actually appears is a principle few novelists would dissent from. What we usually say is that the realistic novel has been replaced by the 'psychological novel', and it is obviously true that the direct study of certain states of consciousness, certain newly apprehended psychological states, has been a primary modern feature. Yet realism as an intention, in the description of these states, has not been widely abandoned. Is it merely that 'everyday, ordinary reality' is now differently conceived, and that new techniques have been developed to describe this new kind of reality, but still with wholly realistic intentions? The questions are obviously very difficult, but one way of approaching an answer to them may be to take this ordinary belief that we have abandoned (developed

called 'domestic' and 'bourgeois' before it was called 'realistic', and the connections are clear. In literature the domestic drama and, above all, the novel, both developing in early eighteenth-century England with the rise of an independent middle class, have been the main vehicles of this new consciousness. Yet, when the 'realist' description arrived, a further development was taking place, both in content and in attitudes to it. A common adjective used with 'realism' was 'startling' and, within the mainstream of 'ordinary, contemporary, everyday reality' a particular current of attention to the unpleasant, the exposed, the sordid could be distinguished. Realism thus appeared as in part a revolt against the ordinary bourgeois view of the world; the realists were making a further selection of ordinary material which the majority of bourgeois artists preferred to ignore. Thus 'realism', as a watchword, passed over to the progressive and revolutionary movements.

This history is paralleled in the development of 'naturalism', which again had a simple technical sense, to describe a particular method of art, but which underwent the characteristic broadening to 'ordinary, everyday reality' and then, in particular relation to Zola, became the banner of a revolutionary school—what the *Daily News* in 1881 called 'that unnecessarily faithful portrayal of offensive incidents'.

Thus, entwined with technical descriptions, there were in the nineteenth-century meanings doctrinal affiliations. The most positive was Strindberg's definition of naturalism as the exclusion of God: naturalism as opposed to supernaturalism, according to the philosophical precedents. Already, however, before the end of the century, and with increasing clarity in our own, 'realism' and 'naturalism' were separated: naturalism in art was reserved to the simple technical reference, while realism, though retaining elements of this, was used to describe subjects and attitudes to subjects.

The main twentieth-century development has been curious. In the West, alongside the received uses, a use of 'realism' in the sense of 'fidelity to psychological reality' has been widely evident, the point being made that we can be convinced of the reality of an experience, of its essential realism, by many different kinds of artistic method, and with no necessary restriction of subject-matter to the ordinary, the contemporary, and the everyday. In the Soviet Union, on the other hand, the earlier definitions of realism have been maintained and extended, and the elements of 'socialist realism', as defined, may enable us to see the tradition more clearly. There are four of these elements: *narodnost, tipichnost, ideinost,* and *partiinost*. *Narodnost* is in effect technical, though also an expression of spirit: the requirement of popular simplicity and traditional clarity, as opposed to the difficulties of 'formalism'. *Ideinost* and *partiinost* refer to the ideological content and partisan affiliations of such realism, and just as *narodnost* is a restatement of an ordinary technical meaning of realism, so *ideinost* and *partiinost* are developments of the ideological and revolutionary attitudes already described. There is a perfectly simple sense in which 'socialist realism' can be distinguished from 'bourgeois realism', in relation to these changes in ideology and affiliation. Much Western popular literature is in fact 'bourgeois realism', with its own versions of *ideinost* and *partiinost*, and

Raymond Williams

Realism and the contemporary novel

The centenary of 'realism' as an English critical term occurred but was not celebrated in 1956. Its history, in this hundred years, has been so vast, so complicated and so bitter that any celebration would in fact have turned into a brawl. Yet realism is not an object, to be identified, pinned down, and appropriated. It is, rather, a way of describing certain methods and attitudes, and the descriptions, quite naturally, have varied, in the ordinary exchange and development of experience. Recently, I have been reconsidering these descriptions, as a possible way of defining and generalizing certain personal observations on the methods and substance of contemporary fiction. I now propose to set down: first, the existing variations in 'realism' as a descriptive term; second, my own view of the ways in which the modern novel has developed; third, a possible new meaning of realism.

There has, from the beginning, been a simple technical use of 'realism', to describe the precision and vividness of a rendering in art of some observed detail. In fact, as we shall see, this apparently simple use involves all the later complexities, but it seemed, initially, sufficiently accurate to distinguish one technique from others: realism as opposed to idealization or caricature. But, also from the beginning, this technical sense was flanked by a reference to content: certain kinds of subject were seen as realism, again by contrast with different kinds. The most ordinary definition was in terms of an ordinary, contemporary, everyday reality, as opposed to traditionally heroic, romantic, or legendary subjects. In the period since the Renaissance, the advocacy and support of this 'ordinary, everyday, contemporary reality' have been normally associated with the rising middle class, the bourgeoisie. Such material was

unlike modern novels of tragic love.

The Western novel is a product of modern civilization, although in the Far East novels began a separate development as early as the 10th century. Extended prose works of complex interpersonal relations and motivations begin in 17th-century France with *The Princess of Cleves* (1678) by Madame de La Fayette. Eighteenth-century France produced an immense number of novels dealing with love analysis but none to compare with Madame de La Fayette's until Pierre Choderlos de Laclos wrote *Les Liaisons dangereuses* (1782). This was, in form, an exchange of letters between two corrupters of youth; but, in intent, it was a savage satire of the *ancien régime* and a heart-rending psychological study. The English novel of the 18th century was less subtle, more robust—vulgar in the best sense—and is exemplified by Henry Fielding's *Tom Jones* (1749) and Laurence Sterne's *Tristram Shandy*. The 19th century was the golden age of the novel. It became ever more profound, complex, and subtle (or, on the other hand, more popular, eventful, and sentimental). By the beginning of the 20th century it had become the most common form of thoughtful reading matter and had replaced, for most educated people, religious, philosophical, and scientific works as a medium for the interpretation of life. By the late 1920s the novel had begun to show signs of decay as a form, and no works have since been produced to compare with the recent past. This may prove to be a temporarily barren period, or else the novel may be losing its energy as a narrative art form and in this sense giving way to the medium of film.

Drama. Like lyric poetry, drama has been an exceptionally stable literary form. Given a little leeway, most plays written by the beginning of the 20th century could be adjusted to the rules of Aristotle's *Poetics*. Before World War I, however, all traditional art forms, led by painting, began to disintegrate, and new forms evolved to take their place. In drama the most radical innovator was August Strindberg (1849–1912), and from that day to this, drama (forced to compete with the cinema) has become ever more experimental, constantly striving for new methods, materials, and, especially, ways to establish a close relationship with the audience. All this activity has profoundly modified drama as literature.

today would have been regarded as satire by the ancients. Many of the great works of all time are satires, but in each case they have risen far above their immediate satirical objectives. The 16th-century medieval satire on civilization, the *Gargantua and Pantagruel* of Rabelais, grew under the hand of its author into a great archetypal myth of the lust for life. Cervantes' *Don Quixote*, often called the greatest work of prose fiction in the West, is superficially a satire of the sentimental romance of knightly adventure. But, again, it is an archetypal myth, telling the adventures of the soul of man—of the individual—in the long struggle with what is called the human condition. *The Tale of Genji* by Murasaki Shikibu has sometimes been considered by obtuse critics as no more than a satire on the sexual promiscuity of the Heian court. In fact, it is a profoundly philosophical, religious, and mystical novel.

Prose fiction. Extended prose fiction is the latest of the literary forms to develop. We have romances from classical Greek times that are as long as short novels; but they are really tales of adventure—vastly extended anecdotes. The first prose fiction of any psychological depth is the *Satyricon*, almost certainly attributed to Petronius Arbiter (died AD 65/66). Though it survives only in fragments, supposedly one-eleventh of the whole, even these would indicate that it is one of the greatest picaresque novels, composed of loosely connected episodes of robust and often erotic adventure. The other great surviving fiction of classical times is the *Metamorphoses* (known as *The Golden Ass*) by Apuleius (2nd century AD). In addition to being a picaresque adventure story, it is a criticism of Roman society, a celebration of the religion of Isis, and an allegory of the progress of the soul. It contains the justly celebrated story of Cupid and Psyche, a myth retold with psychological subtlety. Style has much to do with the value and hence the survival of these two works. They are written in prose of extraordinary beauty, although it is by no means of "classical" purity. The prose romances of the Middle Ages are closely related to earlier heroic literature. Some, like Sir Thomas Malory's 15th-century *Le Morte Darthur*, are retellings of heroic legend in terms of the romantic chivalry of the early Renaissance, a combination of barbaric, medieval, and Renaissance sensibility which, in the tales of Tristram and Isolt and Launcelot and Guinevere, produced something not

Aesop (the special delight of Black Africa and Indian America); riddles, proverbs, and philosophical observations; hymns, incantations, and mysterious songs of priests; and finally actual mythology—stories of the origin of the world and the human race, of the great dead, and of the gods and demigods.

Epic. The true heroic epic never evolved far from its preliterate origins, and it arose only in the Heroic Age which preceded a settled civilization. The conditions reflected in, say, the *Iliad* and *Odyssey* are much the same as those of the Anglo-Saxon *Beowulf*, the German *Nibelungenlied*, or the Irish stories of Cúchulainn. The literary epic is another matter altogether. Virgil's *Aeneid*, for instance, or Milton's *Paradise Lost* are products of highly sophisticated literary cultures. Many long poems sometimes classified as epic literature are no such thing—Dante's *La divina Commedia*, for example, is a long theological, philosophical, political, moral, and mystical poem. Dante considered it to be a kind of drama which obeyed the rules of Aristotle's *Poetics*. Goethe's *Faust* is in dramatic form and is sometimes even staged—but it is really a philosophical poetic novel. Modern critics have described long poems such as T.S. Eliot's *Waste Land* and Ezra Pound's *Cantos* as "philosophical epics." There is nothing epic about them; they are reveries, more or less philosophical.

Lyric poetry. Lyric poetry never gets far from its origins, except that some of its finest examples—Medieval Latin, Provençal, Middle High German, Middle French, Renaissance—which today are only read, were actually written to be sung. In the 20th century, however, popular songs of great literary merit have become increasingly common—for example, the songs of Bertolt Brecht and Kurt Weill in German, of Georges Brassens and Anne Sylvestre in French, and of Leonard Cohen, Bob Dylan, and Joni Mitchell. It is interesting to note that, in periods when the culture values artificiality, the lyric becomes stereotyped. Then, after a while, the poets revolt and, usually turning to folk origins, restore to lyric poetry at least the appearance of naturalness and spontaneity.

Satire. The forms of satire are as manifold as those of literature itself—from those of the mock epic to the biting epigram. A great many social and political novels of

preted in music by Richard Strauss—and of course it provides the lyrics of songs. Many ballets and modern dances are based on stories or poems. Sometimes, music and dance are accompanied by a text read by a speaker or chanted by a chorus. The mid-19th century was the heyday of literary, historical, and anecdotal painting, though, aside from the Surrealists, this sort of thing died out in the 20th century. Cross-fertilization of literature and the arts now takes place more subtly, mostly in the use of parallel techniques—the rational dissociation of the Cubists or the spontaneous action painting of the Abstract Expressionists, for example, which flourished at the same time as the free-flowing uncorrected narratives of some novelists in the 1950s and '60s.

LITERARY GENRES

Critics have invented a variety of systems for treating literature as a collection of genres. Often these genres are artificial, invented after the fact with the aim of making literature less sprawling, more tidy. Theories of literature must be based upon direct experience of the living texts and so be flexible enough to contain their individuality and variety. Perhaps the best approach is historical, or genetic. What actually happened, and in what way did literature evolve up to the present day?

There is a surprising variety of oral literature among surviving preliterate peoples, and, as the written word emerges in history, the indications are that the important literary genres all existed at the beginning of civilized societies. heroic epic; songs in praise of priests and kings; stories of mystery and the supernatural; love lyrics; personal songs (the result of intense meditation); love stories; tales of adventure and heroism (of common peoples, as distinct from the heroic epics of the upper classes); satire (which was dreaded by barbaric chieftains); satirical combats (in which two poets or two personifications abused one another and praised themselves); ballads and folktales of tragedy and murder; folk stories, such as the tale of the clever boy who performs impossible tasks, outwits all his adversaries, and usually wins the hand of the king's daughter; animal fables like those attributed to

revolutionizing it.

Class distinctions in the literature of modern times exist more in the works themselves than in their audience. Although Henry James wrote about the upper classes and Émile Zola about workingmen, both were, in fact, members of an elite and were read by members of an elite—moreover, in their day, those who read Zola certainly considered themselves more of an elite than did the readers of Henry James. The ordinary people, if they read at all, preferred sentimental romances and "penny dreadfuls." Popular literature had already become commercially produced entertainment literature, a type which today is also provided by television scripts.

The elite who read serious literature are not necessarily members of a social or economic upper class. It has been said of the most ethereal French poet, Stéphane Mallarmé, that in every French small town there was a youth who carried his poems in his heart. These poems are perhaps the most "elite" product of western European civilization, but the "youths" referred to were hardly the sons of dukes or millionaires. (It is a curious phenomenon that, since the middle of the 18th century in Europe and in the United States, the majority of readers of serious literature—as well as of entertainment literature—have been women. The extent of the influence that this audience has exerted on literature itself must be immense.)

Literature and the other arts. Literature has an obvious kinship with the other arts. Presented, a play is drama; read, a play is literature. Most important films have been based upon written literature, usually novels, although all the great epics and most of the great plays have been filmed at some time and thus have stimulated the younger medium's growth. Conversely, the techniques required in writing for film have influenced many writers in structuring their novels and have affected their style. Most popular fiction is written with "movie rights" in mind, and these are certainly a consideration with most modern publishers. Literature provides the libretto for operas, the theme for tone poems—even so anomalous a form as Nietzsche's *Thus Spake Zarathustra* was inter-

consulted in the files. Before the invention of writing, all literature was fluent because it was contained in people's memory. In a sense it was more fluent than music, because it was harder to remember. Man in mass society becomes increasingly a creature of the moment, but the reasons for this are undoubtedly more fundamental than his forms of entertainment.

LITERATURE AND ITS ENVIRONMENT

Social and economic conditions. Literature, like all other human activities, necessarily reflects current social and economic conditions. Class stratification was reflected in literature as soon as it had appeared in life. Among the American Indians, for instance, the chants of the shaman, or medicine man, differ from the secret, personal songs of the individual, and these likewise differ from the group songs of ritual or entertainment sung in community. In the Heroic Age, the epic tales of kings and chiefs that were sung or told in their barbaric courts differed from the folktales that were told in peasant cottages.

The more cohesive a society, the more the elements—and even attitudes—evolved in the different class strata are interchangeable at all levels. In the tight clan organization that existed in late medieval times at the Scottish border, for example, heroic ballads telling of the deeds of lords and ladies were preserved in the songs of the common people. But where class divisions are unbridgeable, elite literature is liable to be totally separated from popular culture. An extreme example is the classic literature of the Roman Empire. Its forms and its sources were largely Greek—it even adopted its laws of verse patterning from Greek models, even though these were antagonistic to the natural patterns of the Latin language—and most of the sophisticated works of the major Latin authors were completely closed to the overwhelming majority of people of the Roman Empire.

Printing has made all the difference in the negotiability of ideas. The writings of the 18th-century French writers Voltaire, Rousseau, and Diderot were produced from and for almost as narrow a caste as the Roman elite, but they were printed. Within a generation they had penetrated the entire society and were of vital importance in

had a great influence on elite literature—on writers as different as Franz Kafka and Carl Sandburg, Selma Lagerlöf and Kawabata Yasunari, Martin Buber and Isaac Bashevis Singer. Folk song has always been popular with bohemian intellectuals, especially political radicals (who certainly are an elite). Since World War II the influence of folk song upon popular song has not just been great; it has been determinative. Almost all "hit" songs since the mid-century have been imitation folk songs; and some authentic folk singers attract immense audiences.

Popular fiction and drama, westerns and detective stories, films and television serials, all deal with the same great archetypal themes as folktales and ballads, though this is seldom due to direct influence; these are simply the limits within which the human mind works. The number of people who have elevated the formulas of popular fiction to a higher literary level is surprisingly small. Examples are H.G. Wells's early science fiction, the western stories of Gordon Young and Ernest Haycox, the detective stories of Sir Arthur Conan Doyle, Georges Simenon, and Raymond Chandler.

The latter half of the 20th century has seen an even greater change in popular literature. Writing is a static medium: that is to say, a book is read by one person at a time; it permits recollection and anticipation; the reader can go back to check a point or move ahead to find out how the story ends. In radio, television, and the cinema the medium is fluent; the audience is a collectivity and is at the mercy of time. It cannot pause to reflect or to understand more fully without missing another part of the action, nor can it go back or forward. Marshall McLuhan in his book *Understanding Media* (1964) became famous for erecting a whole structure of aesthetic, sociological, and philosophical theory upon this fact. But it remains to be seen whether the new, fluent materials of communication are going to make so very many changes in civilization, let alone in the human mind—mankind has, after all, been influenced for thousands of years by the popular, fluent arts of music and drama. Even the most transitory television serial was written down before it was performed, and the script can be

writing this separation was accelerated until finally literature was being experienced individually by the elite (reading a book), while folklore and folk song were experienced orally and more or less collectively by the illiterate common people.

Elite literature continuously refreshes itself with materials drawn from the popular. Almost all poetic revivals, for instance, include in their programs a new appreciation of folk song, together with a demand for greater objectivity. On the other hand folk literature borrows themes and, very rarely, patterns from elite literature. Many of the English and Scottish ballads that date from the end of the Middle Ages and have been preserved by oral tradition share plots and even turns of phrase with written literature. A very large percentage of these ballads contain elements that are common to folk ballads from all over western Europe; central themes of folklore, indeed, are found all over the world. Whether these common elements are the result of diffusion is a matter for dispute. They do, however, represent great psychological constants, archetypes of experience common to the human species, and so these constants are used again and again by elite literature as it discovers them in folklore.

Modern popular literature. There is a marked difference between true popular literature, that of folklore and folk song, and the popular literature of modern times. Popular literature today is produced either to be read by a literate audience or to be enacted on television or in the cinema; it is produced by writers who are members, however lowly, of an elite corps of professional literates. Thus, popular literature no longer springs from the people; it is handed to them. Their role is passive. At the best they are permitted a limited selectivity as consumers.

Certain theorists once believed that folk songs and even long, narrative ballads were produced collectively, as has been said in mockery "by the tribe sitting around the fire and grunting in unison." This idea is very much out of date. Folk songs and folk tales began somewhere in one human mind. They were developed and shaped into the forms in which they are now found by hundreds of other minds as they were passed down through the centuries. Only in this sense were they "collectively" produced. During the 20th century, folklore and folk speech have

minds, at any rate—formula with form and so led to the revolt called Romanticism. The leading theorists of that revolt, the poets William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, in the "Preface" (1800) to *Lyrical Ballads* urged the observance of a few simple rules basic to all great poetry and demanded a return to the integrity of expressive form. A similar revolution in taste was taking place all over Europe and also in China (where the narrow pursuit of formula had almost destroyed poetry). The Romantic taste could enjoy the "formlessness" of William Blake's prophetic books, or Walt Whitman's *Leaves of Grass*, or the loose imagination of Shelley—but careful study reveals that these writers were not formless at all. Each had his own personal form.

Time passes and the pendulum of taste swings. In the mid-20th century, Paul Valéry, T.S. Eliot, and Yvor Winters would attack what the latter called "the fallacy of expressive form," but this is itself a fallacy. All form in literature is expressive. All expression has its own form, even when the form is a deliberate quest of formlessness. (The automatic writing cultivated by the surrealists, for instance, suffers from the excessive formalism of the unconscious mind and is far more stereotyped than the poetry of the Neoclassicist Alexander Pope.) Form simply refers to organization, and critics who attack form do not seem always to remember that a writer organizes more than words. He organizes experience. Thus, his organization stretches far back in his mental process. Form is the other face of content, the outward, visible sign of inner spiritual reality.

LITERATURE AND ITS AUDIENCE

Folk and elite literatures. In preliterate societies oral literature was widely shared; it saturated the society and was as much a part of living as food, clothing, shelter, or religion. In barbaric societies, the minstrel might be a courtier of the king or chieftain, and the poet who composed liturgies might be a priest. But the oral performance itself was accessible to the whole community. As society evolved its various social layers, or classes, an "elite" literature began to be distinguishable from the "folk" literature of the people. With the invention of

ing intention and expression comes with practice. Naïve writers, "naturals" like the 17th-century English diarist Samuel Pepys, the late 18th-century French naïf Restif de la Bretonne, the 20th-century American novelist Henry Miller, are all deservedly called stylists, although their styles are far removed from the deliberate, painstaking practice of a Flaubert or a Turgenev. They wrote spontaneously whatever came into their heads; but they wrote constantly, voluminously, and were, by their own standards, skilled practitioners.

Objective–subjective expression. There are certain forms of literature that do not permit such highly personal behaviour—for instance, formal lyric poetry and classic drama. In these cases the word "form" is used to mean a predetermined structure within whose mold the content must be fitted. These structures are, however, quite simple and so cannot be said to determine the content. Racine and Corneille were contemporaries; both were Neoclassic French dramatists; both abided by all the artificial rules—usually observing the "unities" and following the same strict rules of prosody. Yet their plays, and the poetry in which they are written, differ completely. Corneille is intellectually and emotionally a Neoclassicist—clear and hard, a true objectivist, sure of both his verse and the motivations of his characters. Racine was a great romantic long before the age of Romanticism. His characters are confused and tortured; his verse throbs like the heartbeats of his desperate heroines. He is a great sentimentalist in the best and deepest meaning of that word. His later influence on poets like Baudelaire and Paul Valéry is due to his mastery of sentimental expression, not, as they supposed, to his mastery of Neoclassic form.

Verse on any subject matter can of course be written purely according to formula. The 18th century in England saw all sorts of prose treatises cast in rhyme and metre, but this was simply applied patterning. (Works such as *The Botanic Garden* [2 vol., 1794–95] by Erasmus Darwin should be sharply distinguished from James Thomson's *The Seasons* [1726–30], which is true poetry, not versified natural history—just as Virgil's *Georgics* is not an agricultural handbook.) Neoclassicism, especially in its 18th-century developments, confused—for ordinary

ture; thus, they object to writers who they feel sacrifice ideological orthodoxy for formal perfection, message for style.

Style. But style cannot really be said to exist on paper at all; it is the way the mind of the author expresses itself in words. Since words represent ideas, there cannot be abstract literature unless a collection of nonsense syllables can be admitted as literature. Even the most avant-garde writers associated with the Cubist or Non-Objective painters used language, and language is meaning, though the meaning may be incomprehensible. Oscar Wilde and Walter Pater, the great 19th-century exponents of "art for art's sake," were in fact tireless propagandists for their views, which dominate their most flowery prose. It is true that great style depends on the perfect matching of content and form, so that the literary expression perfectly reflects the writer's intention; "poor style" reveals the inability of a writer to match the two—in other words, reveals his inability to express himself. This is why we say that "style expresses the man." The veiled style of Henry James, with its subtleties, equivocations, and qualifications, perfectly reflects his complicated and subtle mind and his abiding awareness of ambiguity in human motives. At the other extreme, the style of the early-20th-century U.S. novelist Theodore Dreiser—bumbling, clumsy, dogged, troubled—perfectly embodies his own attitudes toward life and is, in fact, his constant judgment of his subject matter. Sometimes an author, under the impression that he is simply polishing his style, may completely alter his content. As Flaubert worked over the drafts of *Madame Bovary*, seeking always the apposite word that would precisely convey his meaning, he lifted his novel from a level of sentimental romance to make it one of the great ironic tragedies of literature. Yet, to judge from his correspondence, he seems never to have been completely aware of what he had done, of the severity of his own irony.

Literature may be an art, but writing is a craft, and a craft must be learned. Talent, special ability in the arts, may appear at an early age; the special personality called genius may indeed be born, not made. But skill in match-

reality, as in the novels of Stendhal and the greatest Chinese novels like the *Dream of the Red Chamber*, which convince the reader that through the novel he is seeing reality itself, rather than an artfully contrived semblance of reality.

Literature, however, is not solely concerned with the concrete, with objective reality, with individual psychology, or with subjective emotion. Some deal with abstract ideas or philosophical conceptions. Much purely abstract writing is considered literature only in the widest sense of the term, and the philosophical works that are ranked as great literature are usually presented with more or less of a sensuous garment. Thus, Plato's *Dialogues* rank as great literature because the philosophical material is presented in dramatic form, as the dialectical outcome of the interchange of ideas between clearly drawn, vital personalities, and because the descriptive passages are of great lyric beauty. Karl Marx's *Das Kapital* (1867–95) approaches great literature in certain passages in which he expresses the social passion he shares with the Hebrew prophets of the Old Testament. Euclid's *Elements* and St. Thomas Aquinas' *Summa theologica* give literary, aesthetic satisfaction to some people because of their purity of style and beauty of architectonic construction. In short, most philosophical works that rank as great literature do so because they are intensely human. The reader responds to Pascal's *Pensées*, to Montaigne's *Essays*, and to Marcus Aurelius' *Meditations* as he would to living men. Sometimes the pretense of purely abstract intellectual rigour is in fact a literary device. The writings of the 20th-century philosopher Ludwig Wittgenstein, for example, owed much of their impact to this approach, while the poetry of Paul Valéry borrows the language of philosophy and science for its rhetorical and evocative power.

Relation of form to content. Throughout literary history, many great critics have pointed out that it is artificial to make a distinction between form and content, except for purposes of analytical discussion. Form determines content. Content determines form. The issue is, indeed, usually only raised at all by those critics who are more interested in politics, religion, or ideology than in litera-

stories of civilized man, repeating the Sumerian *Epic of Gilgamesh* or Sophocles' *Oedipus the King*. The subject matter of literature is as wide as human experience itself. Myths, legends, and folktales lie at the beginning of literature, and their plots, situations, and allegorical (metaphorical narrative) judgments of life represent a constant source of literary inspiration that never fails. This is so because mankind is constant—men share a common physiology. Even social structures, after the development of cities, remain much alike. Whole civilizations have a life pattern that repeats itself through history. Jung's term "collective unconscious" really means that mankind is one species, with a common fund of general experience. Egyptian scribes, Soviet bureaucrats, and junior executives in New York City live and respond to life in the same ways; the lives of farmers or miners or hunters vary only within narrow limits. Love is love and death is death, for a South African Bushman and a French Surrealist alike. So the themes of literature have at once an infinite variety and an abiding constancy. They can be taken from myth, from history, or from contemporary occurrence, or they can be pure invention (but even if they are invented, they are nonetheless constructed from the constant materials of real experience, no matter how fantastic the invention).

The writer's personal involvement. As time goes on, literature tends to concern itself more and more with the interior meanings of its narrative, with problems of human personality and human relationships. Many novels are fictional, psychological biographies which tell of the slowly achieved integration of the hero's personality or of his disintegration, of the conflict between self-realization and the flow of events and the demands of other people. This can be presented explicitly, where the characters talk about what is going on in their heads; either ambiguously and with reserve, as in the novels of Henry James, or overtly, as in those of Dostoyevsky. Alternatively, it can be presented by a careful arrangement of objective facts, where psychological development is described purely in terms of behaviour, and where the reader's subjective response is elicited by the minute descriptions of physical

and to one another. Its most primitive elements are those words that express direct experiences of objective reality, and its most sophisticated are concepts on a high level of abstraction. Words are not only equivalent to things, they have varying degrees of equivalence to one another. A symbol, says the dictionary, is something that stands for something else or a sign used to represent something, "as the lion is the symbol of courage, the cross the symbol of Christianity." In this sense all words can be called symbols, but the examples given—the lion and the cross—are really metaphors: that is, symbols that represent a complex of other symbols, and which are generally negotiable in a given society (just as money is a symbol for goods or labour). Eventually a language comes to be, among other things, a huge sea of implicit metaphors, an endless web of interrelated symbols. As literature, especially poetry, grows more and more sophisticated, it begins to manipulate this field of suspended metaphors as a material in itself, often as an end in itself. Thus, there emerge forms of poetry (and prose, too) with endless ramifications of reference, as in Japanese waka and haiku, some ancient Irish and Norse verse, and much of the poetry written in western Europe since the time of Baudelaire that is called modernist. It might be supposed that, at its most extreme, this development would be objective, constructive—aligning it with the critical theories stemming from Aristotle's *Poetics*. On the contrary, it is romantic, subjective art, primarily because the writer handles such material instinctively and subjectively, approaches it as the "collective unconscious," to use the term of the psychologist Carl Jung, rather than with deliberate rationality.

Themes and their sources. By the time literature appears in the development of a culture, the society has already come to share a whole system of stereotypes and archetypes: major symbols standing for the fundamental realities of the human condition, including the kind of symbolic realities that are enshrined in religion and myth. Literature may use such symbols directly, but all great works of literary art are, as it were, original and unique myths. The world's great classics evoke and organize the archetypes of universal human experience. This does not mean, however, that all literature is an endless repetition of a few myths and motives, endlessly retelling the first

ply traced the growth in personality of an individual hero or heroine. This kind of novel, of which in their very diverse ways Stendhal's *The Red and the Black* (1830) and Dickens' *David Copperfield* (1850) are great examples, is known as *Bildungsroman*. Gustave Flaubert's *Madame Bovary* (1857) is as rigorously classicist in form as the 17th-century plays of Racine and Corneille, which were the high point of the French classical theatre, although Flaubert obeys laws more complex than those of the Aristotelians. Novels such as Tolstoy's *War and Peace* (1865–69), Dostoyevsky's *Brothers Karamazov* (1880), and the works of Balzac owe much of their power to their ability to overwhelm the reader with a massive sense of reality. The latter 19th and early 20th centuries witnessed an attack on old forms, but what the new writers evolved was simply a new architecture. A novel like James Joyce's *Ulysses* (1922), which takes place in a day and an evening, is one of the most highly structured ever written. Novelists such as Joseph Conrad, Ford Madox Ford, Virginia Woolf, and, to a lesser extent, Henry James developed a multiple-aspect narrative, sometimes by using time shifts and flashbacks and by writing from different points of view, sometimes by using the device (dating back to Classical Greek romances) of having one or more narrators as characters within the story. (This technique, which was first perfected in the verse novels of Robert Browning, in fact reached its most extreme development in the English language in poetry: in Ezra Pound's *Cantos*, T.S. Eliot's *The Waste Land*, William Carlos Williams' *Paterson*, and the many long poems influenced by them.)

CONTENT OF LITERATURE

The word as symbol. The content of literature is as limitless as the desire of human beings to communicate with one another. The thousands of years, perhaps hundreds of thousands, since the human species first developed speech have seen built up the almost infinite systems of relationships called languages. A language is not just a collection of words in an unabridged dictionary but the individual and social possession of living men, an inexhaustible system of equivalents, of sounds to objects

be generalized to apply to most literature: presentation, development, complication, crisis, and resolution. Even lyric poems can possess plot in this sense, but by no means are all literary works so structured, nor does such structure ensure their merit—it can be safely said that westerns, detective stories, and cheap melodramas are more likely to follow strictly the rules of Aristotle's *Poetics* than are great novels. Nevertheless, the scheme does provide a norm from which there is infinite variation. Neoclassical dramatists and critics, especially in 17th-century France, derived from Aristotle what they called the unities of time, action, and place. This meant that the action of a play should not spread beyond the events of one day and, best of all, should be confined within the actual time of performance. Nor should the action move about too much from place to place—best only to go from indoors to outdoors and back. There should be only one plot line, which might be relieved by a subplot, usually comic. These three unities—of time, place, and action—do not occur in Aristotle and are certainly not observed in Classical Greek tragedy. They are an invention of Renaissance critics, some of whom went even further, insisting also on what might be called a unity of mood. To this day there are those who, working on this principle, object to Shakespeare's use of comic relief within the tragic action of his plays—to the porter in *Macbeth*, for instance, or the gravediggers in *Hamlet*.

Assiduous critics have found elaborate architectural structures in quite diffuse works—including Miguel de Cervantes' *Don Quixote* (1605–15), Sterne's *Tristram Shandy* (1759–67), Casanova's *Icosameron* (1788; 1928). But their "discoveries" are too often put there after the event. Great early novels such as the Chinese *Dream of the Red Chamber* (1754; first published in English 1929) and the Japanese *Tale of Genji* (early 11th century) usually develop organically rather than according to geometrical formulas, one incident or image spinning off another. Probably the most tightly structured work, in the Neoclassicists' sense, is the Icelandic *Njál's saga*.

The 19th century was the golden age of the novel, and most of the more famous examples of the form were systematically plotted, even where the plot structure sim-

(that is to say, the poem rhymes or scans or both) but not in all. It most obviously does neither in the case of the "free forms" of modern poetry; but neither does it in the entire poetry of whole cultures. Since lyric poetry is either the actual text of song or else is immediately derived from song, it is regular in structure nearly everywhere in the world, although the elements of patterning that go into producing its rhythm may vary. The most important of these elements in English poetry, for example, have been accent, grouping of syllables (called feet), number of syllables in the line, and rhyme at the end of a line (and sometimes within it). Other elements such as pitch, resonance, repetition of vowels (assonance), repetition of consonants (alliteration), and breath pauses (cadence) have also been of great importance in distinguishing successful poetry from doggerel verse, but on the whole they are not as important as the former, and poets have not always been fully conscious of their use of them. Greek and Latin poetry was consciously patterned on the length of syllables (long or short) rather than on their accent; but all the considerations of "sound" (such as assonance and alliteration) entered into the aesthetically satisfactory structure of a poem. Similarly, both the French and Japanese were content simply to count the syllables in a line—but again, they also looked to all the "sound" elements.

The rhythms of prose are more complicated, though not necessarily more complex, than those of poetry. The rules of prose patterning are less fixed; patterns evolve and shift indefinitely and are seldom repeated except for special emphasis. So the analysis of prose rhythm is more difficult to make than, at least, the superficial analysis of poetry.

Structure. The craft of writing involves more than mere rules of prosody. The work's structure must be manipulated to attract the reader. First, the literary situation has to be established. The reader must be directly related to the work, placed in it—given enough information on who, what, when, or why—so that his attention is caught and held (or, on the other hand, he must be deliberately mystified, to the same end).

Aristotle gave a formula for dramatic structure that can

English seems to lack equivalents in that language.)

The very greatest translations may become classics in their own right, of enduring literary excellence (the King James Version of the Bible, appearing in 1611, is the outstanding example), but on the whole the approximate equivalence of most translations to their originals seems to have a very short life. The original work remains the same, of lasting value to its own people, but the translation becomes out of date with each succeeding generation as the language and criteria of literary taste change. Nothing demonstrates the complexity of literary language more vividly. An analogous process takes place when a reader experiences a literary work in his own language; each generation gets a "new version" from its own classics.

Yet the values of great literature are more fundamental than complexity and subtleties of meaning arising from language alone. Works far removed from contemporary man in time and in cultural background, composed in a variety of languages utterly different from one another in structure, have nevertheless been translated successfully enough to be deeply moving. The 20th century has seen an immense mass of the oral literature of preliterate peoples and of the writings of all the great civilizations translated into modern languages. Understanding the growth of literature and its forms in other civilizations has greatly enriched the understanding of our own.

Craftsmanship. *Prosody.* Literature, like music, is an art of time, or "tempo": it takes time to read or listen to, and it usually presents events or the development of ideas or the succession of images or all these together in time. The craft of literature, indeed, can be said to be in part the manipulation of a structure in time, and so the simplest element of marking time, rhythm, is therefore of basic importance in both poetry and prose. Prosody, which is the science of versification, has for its subject the materials of poetry and is concerned almost entirely with the laws of metre, or rhythm in the narrowest sense. It deals with the patterning of sound in time; the number, length, accent, and pitch of syllables; and the modifications of rhythm by vowels and consonants. In most poetry, certain basic rhythms are repeated with modifications

American poetry and the ferreting out of ambiguities—from even the simplest poem—was a favourite critical sport. T.S. Eliot in his literary essays is usually considered the founder of this movement. Actually, the platform of his critical attitudes is largely moral, but his two disciples, I.A. Richards in *Principles of Literary Criticism* (1924) and William Empson in *Seven Types of Ambiguity* (1930), carried his method to extreme lengths. The basic document of the movement is Charles Kay Ogden and I.A. Richards' *The Meaning of Meaning* (1923), a work of enormous importance in its time. Only a generation later, however, their ideas were somewhat at a discount.

Translation. Certainly, William Blake or Thomas Campion, when they were writing their simple lyrics, were unaware of the ambiguities and multiple meanings that future critics would find in them. Nevertheless, language is complex. Words do have overtones; they do stir up complicated reverberations in the mind that are ignored in their dictionary definitions. Great stylists, and most especially great poets, work with at least a half-conscious, or subliminal, awareness of the infinite potentialities of language. This is one reason why the essence of most poetry and great prose is so resistant to translation (quite apart from the radically different sound patterns that are created in other-language versions). The translator must project himself into the mind of the original author; he must transport himself into an entirely different world of relationships between sounds and meanings, and at the same time he must establish an equivalence between one infinitely complex system and another. Since no two languages are truly equivalent in anything except the simplest terms, this is a most difficult accomplishment. Certain writers are exceptionally difficult to translate. There are no satisfactory English versions, for example, of the Latin of Catullus, the French of Baudelaire, the Russian of Pushkin, or of the majority of Persian and Arabic poetry. The splendour of Sophocles' Greek, of Plato at his best, is barely suggested even in the finest English versions. On the other hand, the Germans insist that Shakespeare is better in German than he is in English, a humorous exaggeration perhaps. But again, Shakespeare is resistant to translation into French. His

This development is relevant to the West because it spotlights the ever-increasing emphasis which has been laid on intensity of communication, a characteristic of Western poetry (and of literature generally) as it has evolved since the late 19th century. In the Far East all cultivated people were supposed to be able to write suitable occasional poetry, and so those qualities that distinguished a poem from the mass consequently came to be valued above all others. Similarly, as modern readers in the West struggle with a "communication avalanche" of words, they seek in literature those forms, ideas, values, vicarious experiences, and styles that transce ' the verbiage to be had on every hand.

Literary language. In some literatures (notably classical Chinese, Old Norse, Old Irish), the language employed is quite different from that spoken or used in ordinary writing. This marks off the reading of literature as a special experience. In the Western tradition, it is only in comparatively modern times that literature has been written in the common speech of cultivated men. The Elizabethans did not talk like Shakespeare nor 18th-century people in the stately prose of Samuel Johnson or Edward Gibbon (the so-called Augustan plain style in literature became popular in the late 17th century and flourished throughout the 18th, but it was really a special form of rhetoric with antecedent models in Greek and Latin). The first person to write major works of literature in the ordinary English language of the educated man was Daniel Defoe (1660?–1731), and it is remarkable how little the language has changed since. *Robinson Crusoe* (1719) is much more contemporary in tone than the elaborate prose of 19th-century writers like Thomas De Quincey or Walter Pater. (Defoe's language is not, in fact, so very simple: simplicity is itself one form of artifice.)

Ambiguity. Other writers have sought to use language for its most subtle and complex effects and have deliberately cultivated the ambiguity inherent in the multiple or shaded meanings of words. Between the two world wars, "ambiguity" became very fashionable in English and

Some works are recipe books, vast collections of tropes and stylistic devices; others are philosophical and general. In the best period of Indian literature, the cultural climax of Sanskrit (*c.* 320–490), it is assumed by writers that expressive and constructive factors are twin aspects of one reality. The same could be said of the Chinese, whose literary manuals and books on prosody and rhetoric are, as with the West, relegated to the class of technical handbooks, while their literary criticism is concerned rather with subjective, expressive factors—and so aligns itself with the pseudo-Longinus' "sublime." In Japan, technical, stylistic elements are certainly important (Japanese discrimination in these matters is perhaps the most refined in the world), but both writer and reader above all seek qualities of subtlety and poignancy and look for intimations of profundity often so evanescent as to escape entirely the uninitiated reader.

Broad and narrow conceptions of poetry. Far Eastern literary tradition has raised the question of the broad and narrow definitions of poetry (a question familiar in the West from Edgar Allan Poe's advocacy of the short poem in his "Poetic Principle" [1850]). There are no long epic poems in Chinese, no verse novels of the sort written in England by Robert Browning or Alfred Lord Tennyson in the 19th century. In Chinese drama, apart from a very few of the songs, the verse as such is considered doggerel. The versified treatises on astronomy, agriculture, or fishing, of the sort written in Greek and Roman times and during the 18th century in the West, are almost unknown in the Far East. Chinese poetry is almost exclusively lyric, meditative, and elegiac, and rarely does any poem exceed 100 lines—most are little longer than Western sonnets; many are only quatrains. In Japan this tendency to limit length was carried even further. The ballad survives in folk poetry, as it did in China, but the "long poem" of very moderate length disappeared early from literature. For the Japanese, the tanka is a "long poem": in its common form it has 31 syllables; the *sedōka* has 38; the *dodoitsu*, imitating folk song, has 26. From the 17th century and onward, the most popular poetic form was the haiku, which has only 17 syllables.

BC) is the first great representative of the constructive school of thought. His *Poetics* (the surviving fragment of which is limited to an analysis of tragedy and epic poetry) has sometimes been dismissed as a recipe book for the writing of potboilers. Certainly, Aristotle is primarily interested in the theoretical construction of tragedy, much as an architect might analyze the construction of a temple, but he is not exclusively objective and matter of fact. He does, however, regard the expressive elements in literature as of secondary importance, and the terms he uses to describe them have been open to interpretation and a matter of controversy ever since.

The 1st-century Greek treatise *On the Sublime* (conventionally attributed to the 3rd-century Longinus) deals with the question left unanswered by Aristotle—what makes great literature "great"? Its standards are almost entirely expressive. Where Aristotle is analytical and states general principles, the pseudo-Longinus is more specific and gives many quotations: even so, his critical theories are confined largely to impressionistic generalities.

Thus, at the beginning of Western literary criticism, the controversy already exists. Is the artist or writer a technician, like a cook or an engineer, who designs and constructs a sort of machine that will elicit an aesthetic response from his audience? Or is he a virtuoso who above all else expresses himself and, because he gives voice to the deepest realities of his own personality, generates a response from his readers because they admit some profound identification with him? This antithesis endures throughout Western European history—Scholasticism versus Humanism, Classicism versus Romanticism, Cubism versus Expressionism—and survives to this day in the common judgment of our contemporary artists and writers. It is surprising how few critics have declared that the antithesis is unreal, that a work of literary or plastic art is at once constructive and expressive, and that it must in fact be both.

Eastern. Critical theories of literature in the Orient, however, have been more varied. There is an immense amount of highly technical, critical literature in India.

philosophers, ancient and modern, are not. Certain scientific works endure as literature long after their scientific content has become outdated. This is particularly true of books of natural history, where the element of personal observation is of special importance. An excellent example is Gilbert White's *Natural History and Antiquities of Selbourne* (1789).

Oratory, the art of persuasion, was long considered a great literary art. The oratory of the American Indian, for instance, is famous, while in classical Greece, Polymnia was the muse sacred to poetry and oratory. Rome's great orator Cicero was to have a decisive influence on the development of English prose style. Abraham Lincoln's Gettysburg Address is known to evety American schoolchild. Today, however, oratory is more usually thought of as a craft than as an art. Most critics would not admit advertising copywriting, purely commercial fiction, or cinema and television scripts as accepted forms of literary expression, although others would hotly dispute their exclusion. The test in individual cases would seem to be one of enduring satisfaction and, of course, truth. Indeed, it becomes more and more difficult to categorize literature, for in modern civilization words are everywhere. Man is subject to a continuous flood of communication. Most of it is fugitive, but here and there—in high-level journalism, in television, in the cinema, in commercial fiction, in westerns and detective stories, and in plain, expository prose—some writing, almost by accident, achieves an aesthetic satisfaction, a depth and relevance that entitle it to stand with other examples of the art of literature.

LITERARY COMPOSITION

Critical theories. *Western.* If the early Egyptians or Sumerians had critical theories about the writing of literature, these have not survived. From the time of classical Greece until the present day, however, Western criticism has been dominated by two opposing theories of the literary art, which might conveniently be called the expressive and constructive theories of composition.

The Greek philosopher and scholar Aristotle (384–322

The purest (or, at least, the most intense) literary form is the lyric poem, and after it comes elegiac, epic, dramatic, narrative, and expository verse. Most theories of literary criticism base themselves on an analysis of poetry, because the aesthetic problems of literature are there presented in their simplest and purest form. Poetry that fails as literature is not called poetry at all but verse. Many novels—certainly all the world's great novels—are literature, but there are thousands that are not so considered. Most great dramas are considered literature (although the Chinese, possessors of one of the world's greatest dramatic traditions, consider their plays, with few exceptions, to possess no literary merit whatsoever).

The Greeks thought of history as one of the seven arts, inspired by a goddess, the muse Clio. All of the world's classic surveys of history can stand as noble examples of the art of literature, but most historical works and studies today are not written primarily with literary excellence in mind, though they may possess it, as it were, by accident.

The essay was once written deliberately as a piece of literature: its subject matter was of comparatively minor importance. Today most essays are written as expository, informative journalism, although there are still essayists in the great tradition who think of themselves as artists. Now, as in the past, some of the greatest essayists are critics of literature, drama, and the arts.

Some personal documents (autobiographies, diaries, memoirs, and letters) rank among the world's greatest literature. Some examples of this biographical literature were written with posterity in mind, others with no thought of their being read by anyone but the writer. Some are in a highly polished literary style; others, couched in a privately evolved language, win their stand ing as literature because of their cogency, insight, depth, and scope.

Many works of philosophy are classed as literature. The *Dialogues* of Plato (4th century BC) are written with great narrative skill and in the finest prose; the *Meditations* of the 2nd-century Roman emperor Marcus Aurelius are a collection of apparently random thoughts, and the Greek in which they are written is eccentric. Yet both are classed as literature, while the speculations of other

Art of Literature

Definitions of the word literature tend to be circular. *The Concise Oxford Dictionary* says it is "writings whose value lies in the beauty of form or emotional effect." The 19th-century critic Walter Pater referred to "the matter of imaginative or artistic literature" as a "transcript, not of mere fact, but of fact in its infinitely varied forms." But such definitions really assume that the reader already knows what literature is. And indeed its central meaning, at least, is clear enough. Deriving from the Latin *littera*, "a letter of the alphabet," literature is first and foremost mankind's entire body of writing; after that it is the body of writing belonging to a given language or people; then it is individual pieces of writing.

But already it is necessary to qualify these statements. To use the word writing when describing literature is itself misleading, for one may rightly speak of "oral literature" or "the literature of preliterate peoples." The art of literature is not reducible to the words on the page; they are there because of the craft of writing. As an art, literature is the organization of words to give pleasure; through them it elevates and transforms experience; through them it functions in society as a continuing symbolic criticism of values.

THE SCOPE OF LITERATURE

Literature is a form of human expression. But not everything expressed in words—even when organized and written down—is counted as literature. Those writings that are primarily informative—technical, scholarly, journalistic—would be excluded from the rank of literature by most, though not all, critics. Certain forms of writing, however, are universally regarded as belonging to literature as an art. Individual attempts within these forms are said to succeed if they possess something called artistic merit and to fail if they do not. The nature of artistic merit is less easy to define than to recognize. The writer need not even pursue it to attain it. On the contrary, a scientific exposition might be of great literary value and a pedestrian poem of none at all.



ENGLISH CRITICAL, LITERARY & ORIENTAL STUDIES

Compiled and introduced
by :
Dr. Ahmad Shawqi

DAR AL - ULŪM AL - ʿARABIYYA
Beirut, Lebanon.



ENGLISH CRITICAL, LITERARY & ORIENTAL STUDIES

Compiled and introduced
by :
Dr. Ahmad Shawqi

DAR AL - ULUM AL - ARABIYYA
Beirut, Lebanon.